

НОВОЕ  
В СОВРЕМЕННОЙ  
КЛАССИЧЕСКОЙ  
ФИЛОЛОГИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

НОВОЕ  
В СОВРЕМЕННОЙ  
КЛАССИЧЕСКОЙ  
ФИЛОЛОГИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1979

Книга посвящена проблемам античной литературы и методам ее изучения. В нее входят статьи о классической греческой философии как эстетическом явлении, о сюжетосложении греческой трагедии, о системности художественного мира в античной басне. Две обзорные работы посвящены месту античности в современной культуре и опыту изучения Платона в зарубежной филологии.

Ответственный редактор

С. С. АВЕРИНЦЕВ

## НОВОЕ В СОВРЕМЕННОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

*Утверждено к печати*

*Институтом мировой литературы им. А. М. Горького  
Академии наук СССР*

Редактор издательства *Л. М. Нечипоренко*

Художник *И. Е. Сайко*

Художественный редактор *С. А. Литяк*

Технический редактор *Т. Д. Панасюк*

Корректор *Л. И. Кириллова*

ИБ № 15045

Сдано в набор 04.04.79. Подписано к печати 19.07.79.

А-11674. Формат 84×108<sup>1/32</sup>. Бумага типографская № 1.

Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.

Усл. печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 11,6. Тираж 4600 экз.

Тип. зак. 266. Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Наука» 117864 ГСП-7,

Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени

Первая типография издательства «Наука»

199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

## ОТ РЕДАКТОРА

Как известно, классическая филология не принадлежит к «молодым» наукам; она имеет весьма почтенную многовековую традицию, уходящую своими корнями во времена гуманистов Ренессанса и далее, вплоть до самой античности. Однако облик этой науки непрерывно обновляется, что обусловлено двумя взаимосвязанными причинами: во-первых, выявлением новых проблем, во-вторых, введением в действие новых приемов. С одной стороны, прогресс познания необходимо приводит к тому, что круг проблем постоянно расширяется; с другой стороны, нередко новые приемы, первоначально опробованные на ином материале, прилагаются к античным текстам. Наметьте некоторые из новых проблем и новых возможностей, привлечь к ним внимание в интересах дальнейшей работы — задача настоящего сборника.

Он открывается статьей С. С. Аверинцева «Образ античности в западноевропейской культуре XX в.» Статья эта занимает в составе сборника несколько необычное место; она рассматривает не факты истории науки как таковой, но тот вненаучный контекст философского, идеологического, общекультурного характера, внутри которого развивалась и развивается в нашем столетии интерпретация античного наследия на Западе. В центре внимания автора — соотношение тенденций позитивистского сциентизма и неоромантического иррационализма, их лежащий на поверхности конфликт и более глубинная взаимообусловленность, осуществляемое их совместным действием размывание традиционного идеала классики.

Следующая статья того же автора — «Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда» — посвящена проблемам, лежащим на границе

истории литературы и истории философии. Ее тема — специфическое, неповторимое состояние литературного слова в греческих философских текстах доаристотелевской поры. Преобразование обиходного бытового слова в компонент заново и впервые становящейся терминологической системы — процесс сложный и во многом парадоксальный: на своем пути к статусу философского термина слово непременно должно было пройти через зону повышенной метафорической активизации. Напряженная фоноко-семантическая игра, нередко выявляющая скрытые ходы мысли, но неизбежно утрачиваемая в переводах и пересказах, рассматривается преимущественно на примерах из философской прозы Платона.

К этой проблематике близка статья Т. А. Миллер «Об изучении художественной формы платоновских диалогов», рассматривающая тот радикальный сдвиг в понимании соотношения между Платоном-мыслителем и Платоном-художником, который характерен для науки XX в. Критический анализ предложенных специалистами концепций, обзор достигнутых результатов подводит к размышлению о характере ближайших нерешенных проблем, к которым автор и стремится привлечь внимание.

Статья М. Л. Гаспарова «Сюжетосложение греческой трагедии» — опыт постановки в непривычно обобщенном плане вопроса о закономерностях этого центрального жанра древнегреческой поэзии. Систематическому обзору на основе четко сформулированных критериев подвергнута сюжетная структура всех 33 сохранившихся трагедий. Принципиальная установка исследователя — стремление идти не столько от позднейших литературоведческих и теоретико-эстетических категорий, сколько от тех рабочих понятий, набором которых пользовался еще Аристотель («патос» вместе с «антипатосом», «механема» и т. п.). И этот труд завершается программой научной работы на будущее, характеристикой ближайшей открывающейся перспективы.

Наконец, статья М. И. Борецкого «Художественный мир басен Федра, Бабрия и Авиана» посвящена формально-структурным компонентам изображения мира у баснописцев поздней античности.

Книга подготовлена коллективом сотрудников сектора наследия античной литературы ИМЛИ.

ОБРАЗ АНТИЧНОСТИ  
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ  
КУЛЬТУРЕ XX в.  
НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ



Более двух столетий отделяет нас от 60-х годов XVIII в., когда Винкельман попытался резюмировать суть эллинской культуры известной формулой о «благородной простоте и спокойном величии»<sup>1</sup>, прослеживая эстетическое качество вплоть до мелочей античного быта<sup>2</sup>, а «образ мыслей всего древнегреческого народа в целом» не усомнился охарактеризовать как «величавый»<sup>3</sup>. Сегодня никто не повторит за ним этих слов. Его представление об античной классике кажется нам наивным, и оно в самом деле наивно. Однако оно обладает одним неотъемлемым преимуществом: это действительно представление, цельное, последовательное и логичное, а не амальгама исключаящих друг друга фрагментарных представлений, которая не раз будет возникать у более поздних, более осведомленных и куда менее наивных интерпретаторов античности. Оно «идеально» потому, что оно «идейно». Это идеал не в стертом, безответственно-эмоциональном, сентиментальном словоупотреблении, но в исходном строгом и весомом смысле. За ним стоит не настроение и не любовование, но вера — присущая Просвещению вера в возможность культуры, которая была бы до конца согласна с природой, и природы, которая была бы до конца согласна с разумом. Гёте сравнил Винкельмана с Колумбом<sup>4</sup>, и Винкельман действительно «открыл» идеальный образ античности для целой эпохи. Веймарский классицизм Гёте, Шиллера и Фосса, немецкий классический идеализм Шеллинга и Гегеля идет от исходной идеи Винкельмана. Эллинская культура вновь и вновь уподобляется природе, более того, отождествляется с природой. Гомер для Гёте есть «сама природа»<sup>5</sup>. Шиллер обращается к Вольфу и его приверженцам:

*Рвите Гомеров венок и считайте отцов совершенной,  
Вечной поэмы его. Матерь одна у нее:  
Ясно и четко на ней родные черты отразились --  
Вечной природы черты в их неизменной красе* <sup>6</sup>.

Но о какой природе идет речь? Существует природа, которая всего лишь «действительная природа»; Шиллер требует «с величайшей тщательностью отличать от нее субъект наивной поэзии — истинную природу» <sup>7</sup>. Действительная природа случайна, истинная — необходима; первая может быть низкой, вторая — нет. Иначе говоря, истинная природа — это природа как идеал и идеал как природа. У Гомера, как утверждает Шиллер, «все идеально при самой чувственной правде» <sup>8</sup>. Греческая культура как инобытие природы и есть, по Гегелю, «действительная наличность (Dasein) классического идеала» <sup>9</sup>. Она классична, то есть нормальна, как природа, и нормативна, как идеал. Ее классичность настолько самоочевидна, что просто не о чем говорить, и настолько необъяснима, что оказывается таинственным подарком. «Что касается исторического осуществления классического идеала, едва ли есть надобность отмечать, что искать мы ее должны у греков. Классическая красота во всем бесконечном объеме содержания, материала и формы была подарком, доставшимся греческому народу» <sup>10</sup>.

Этот образ античности как «природы» и как «идеала» имеет одно свойство, которое приписывалось тогда и природе, и идеалу: свойство «вечности». Человек скитается по сомнительным, двусмысленным, беспокойным тропам истории, но у него есть дом, который не перестает где-то дожидаться его, как блудного сына: несомненная, данная раз и навсегда, тихая красота природы, красота идеала, красота античности. Во всем этом Шиллер призывает любить «бытие по своему собственному закону, внутреннюю необходимость, вечное единство с самим собой» <sup>11</sup>. Эллинское наследие поднято над историей и не может быть ею оспорено:

*. . . Высей Пинда, их блаженных сеней  
Не зальет время водоворот. . .* <sup>12</sup>

Образы античности, как образы природы, являют для той эпохи контраст «суете» истории. «Мы свободны, они не-

обходимы; мы изменяемся, они пребывают»<sup>13</sup>. Они представляются непреложными, как смена дня и ночи, чуждыми сфере человеческого выбора, риска и борьбы.

Такой видела эллинскую классику целая эпоха. Мы можем условно датировать начало этой эпохи 1764 или 1766 годом (выход соответственно «Истории искусства древности» Винкельмана и «Лаокоона» Лессинга), а конец — 1831 или 1832 годом (смерть Гегеля и смерть Гёте). Интерпретация античности была тогда поставлена в неповторимые условия, определявшиеся, кроме всего прочего, соотношением сил между научной фактографией и философско-эстетическим обобщением. Успехи конкретных научных дисциплин были сравнительно скромными, между тем как способность немецкого бюргера и европейского буржуа жить большими жизнестроительными идеями покуда оставалась высокой<sup>14</sup>. Но положение скоро изменилось. Фактов становилось все больше, идей — не всегда. Философский декаданс, пришедший на смену классическому идеализму, выявил резко диссонирующие, но и связанные какой-то тайной связью противоположные крайности: на одном полюсе — постылая «трезвость» позитивизма и вульгарного материализма, на другом полюсе — «хмель» иррационализма.

Традиционное отношение к античности как к идеалу отнюдь не исчезает по истечении первой трети XIX в. Характернейший представитель позитивистского эклектизма, пришедшийся по душе всеевропейской образованной публике и оказавший воздействие, совершенно непропорциональное его значению как мыслителя, — Эрнест Ренан в риторических периодах «молился» Афине Палладе, как вечной законодательнице Красоты и Разума: «Мир спасется, лишь возвратившись к тебе, отринув свои связи с варварством»<sup>15</sup>. У Анатоля Франса перепевы подобных мотивов можно встретить еще в «Восстании ангелов» (1914), да и позднее. Определенная эмоциональная реакция на памятники классической древности остается для западноевропейского носителя старой культуры почти автоматической. «Афины? Я был там, — резюмирует Томас Манн свои дорожные впечатления в 1925 г. — . . . И все-таки это неописуемо, сколь соприродными, сколь духовно-элегантными, сколь юношески-европейскими предстают перед нами эти божественные останки после форм культуры с берегов Пила. Отбросьте



всю школьную чувствительность; это не пустяки — бросить с Холма взгляд вниз и вдаль, на Саламин, на Священную Дорогу. В конце концов, здесь начинались мы все, здесь воистину героическая земля нашей молодости. Мы отделялись от душного Востока, дух наш стал светел и весел, родился образ человека, который часто поплакивал и неизменно снова выходил к солнцу. Там, где я стоял, чувствуешь, что лишь тот воистину сын Европы, кто способен в лучшие свои часы возвращаться сердцем к Элладе. Там страстно желаешь, чтобы персы, в каком бы обличии они ни возвращались, снова и снова терпели поражение»<sup>16</sup>. Не без легкого налета иронии суммирует Манн общие места неоклассического энтузиазма. Нас не удивит у этого гётеанца, будущего автора «Лотты в Веймаре», оглядка на слова Гёте из «Ифигении в Тавриде»: «искать сердцем Элладу». Но сходство дает живее ощутить различие. Для Винкельмана, Лессинга, Гёте и Шиллера Эллада есть тайна человечества, выражение общечеловеческой «природы» и общечеловеческой «сущности», пришедшей к самой себе. Для поколения Томаса Манна само собой разумеется, что Эллада — в лучшем случае тайна «Европы» (или «Запада» — *des Abendlandes*) и выражение западноевропейской «сущности». То, что было «детством человечества», стало молодостью Европы — примечательной, но маленькой части света<sup>17</sup>, о «закате» которой поколение Манна услышало от Шпенглера. Универсализм сменен локальностью. В отличие от многих современников (например, от Готфрида Бенна), Манн связывает понятие «Европы» не с расовыми, а с мировоззренческими категориями; его «Европа» — это традиция либерального гуманизма, взирающего на демократические Афины как на свою прародину. Свободная Эллада, которая стоит против «душного» Востока, против деспотизма персидской державы — символ этот мог на время вернуть себе почти плакатную актуальность. Манн, пожелавший в 1925 г. поражения всяческим «персам», через шестнадцать лет увидел «персов» в солдатах третьего рейха. Выступая по английскому радио в мае 1941 г. и упоминая, между прочим, сопротивление греков немецкой оккупации, он обращается к немцам: «Нравится ли вам роль, к которой принуждает вас игра истории, — сейчас, когда общечеловеческий символ Фермопил повторяется на том же самом месте? Это слова греки — а кто же вы? Ваши властители уговорили вас,

будто свобода — устаревший хлам. Поверьте мне, что свобода, вопреки всей болтовне либералов и всем прихотям истории духа, всегда будет тем, чем она была две тысячи лет с лишним тому назад, — светом и душой Европы»<sup>18</sup>. Перед лицом серьезной исторической ситуации писатель увереннее, чем ему было свойственно, говорит об «общечеловеческом» характере эллинского идеала свободы, — но тут же спешит связать его исключительно с Европой. Он заверяет, что эллинский идеал свободы всегда будет «светом и душой Европы»; но Европа — это только Европа, только географическое понятие, только часть вместо целого. В одной статье 1936 г. Томас Манн противопоставляет два способа понимать античное наследие; один представлен классическими именами Винкельмана, Вильгельма фон Гумбольда, Шиллера, Гёте и Гегеля, второй — более поздними именами Якоба Бурхардта и Ницше. «Для первых эллинизм — закон и норма, нечто вневременное, вечное; для вторых — исторический феномен, нечто преходящее»<sup>19</sup>. Тоскуя по временам Гёте, но оставаясь человеком своего времени, Томас Манн чувствует себя вынужденным стать на сторону вторых, которые «видят исторически реальнее, острее, интенсивнее и — мрачнее»<sup>20</sup>.

Запомним это слово — «мрачнее»; оно говорит о многом. Между веймарской классикой и ее поздним наследником встали поколения бюргерской интеллигенции, сблизившие понятия «реальное» и «мрачное». Истина должна быть невеселой; в этом «научные» Бюхнер, Молешотт и Штраус до странности едины с «ненаучными» Шопенгауэром, Ницше и Эдуардом фон Гартманом. Эпоха, породившая натурализм в художественном творчестве, не могла быть иной. Как замечает один персонаж Томаса Манна, «в натуралистической точке зрения на истину . . . пошлость странным образом сочетается с меланхолией; . . . такое сочетание является символом эпохи, XIX столетия, склонного к пошлой мрачности»<sup>21</sup>. Конечно, речь здесь идет исключительно о середине и конце XIX столетия, никак не о его начале. В остальном же характеристика эпиграмматически остра и, конечно, эпиграмматически односторонна; по свою сторону дела она схватывает точно. Школу натуралистических «отрезвлений» и шопенгауэровско-ницшевских «экстазов» Томас Манн куда как хорошо знал по собственному опыту.

Эрозия восходящего к Винкельману представления о классической античной красоте как «идеале» и «природе» из десятилетия в десятилетие совершалась под действием двух сил, составляющих друг другу гротескный контраст, но и способных вступать в сложное взаимодействие. Одна из них — накопление научных фактов, дифференциация научных методов, развитие специализации, стремление охватить всю действительность, какой бы «грубой», «скучной» или «прозаичной» она ни была, рост требований к исследовательской объективности, перевес индукции над дедукцией и анализа над синтезом, наконец, воздействие естественно-научных представлений о бытии, неизбежно усилившееся во времена Дарвина и Геккеля. Вторая — тяготение философского иррационализма и эстетического декаданса к темным, доклассическим «безднам» архаики, предпочтение хтонической «ночи» олимпийскому «дню», тенденциозная перестановка акцентов с аполлоновской упорядоченности на тайны дионисийского неистовства (Ницше) или на «материнскую» мистику могильной земли и рождающего лона (линия Бахофена). Классический идеал оказался между Сциллой и Харибдой: с одной стороны ему угрожал рационализм, с другой — неоромантизм.

Начнем с первой угрозы. Говоря о ней, необходимо выделить и обособить несколько пунктов.

Прежде всего — отношение к факту. XIX век вложил в самое слово «факт» небывалую эмфатичность: как говорится, «нет бога, кроме факта». Любой наблюденный и доказанный факт просто в силу своей фактичности занимает законное место в ряду всех других фактов. Он может быть более или менее интересным, более или менее показательным, более или менее значительным, но в принципе он имеет всю полноту прав факта. Это «демократическое» равноправие фактов между собой, необходимо предполагаемое духом науки, несовместимо с тем «аристократическим», иерархическим принципом отбора фактов, без которого нельзя ни построить, ни сохранить никакого идеального канона. Вспомним, как Шиллер требует отличать «истинную» природу от «действительной» природы. Совершенно так же, следуя той же логике, Винкельман и мыслители веймарской эпохи отличали «истинную» античную классику от эмпирии исторических фактов. Когда, например, они восхваляли древнегреческую цивилизацию как торжество человеческого достоин-

ства, они вовсе не пребывали в неведении относительно унижения рабов, идотов, даже метэков, которым окупалось достоинство полноправного гражданина; нельзя сказать даже, что они закрывали глаза перед неприятными фактами. Просто последние принадлежали для них не к сфере «истинного», а к сфере «действительного». Их мировоззрением такая установка вполне оправдывается. Куда менее почтенно, если Анатолий Франс в 1914 г. уверяет, будто «такова была вера всего мира в латинское правосудие, что раб, изнывавший под непосильным бременем, взывал к Цезарю, будь то в ущельях Фессалии или на лесистых берегах Рейна»<sup>22</sup>. Здесь мы имеем дело не с идеалом, а всего лишь с идеализацией, для которой мировоззрение знаменитого скептика не дает решительно никаких серьезных оснований. Ибо научность, выпестованная XIX в. и унаследованная XX в., не знает никакой «истины», кроме «действительности». То, что противоречит фактам, есть для научного рационализма просто ложь, хотя бы, как в данном случае, высказанная по всем правилам риторики.

Во времена Винкельмана и Гёте археология была еще в младенческом состоянии. Достигнув зрелости, эта научная дисциплина смогла взять на себя невероятную задачу реконструкции античного быта, античных будней. Но дело не только в новых знаниях; изменилась сама установка перед лицом древности. Для современника бытописательских («физиологических», как говорили тогда) литературных жанров XIX в. низкая обыденщина былых времен сама по себе интересна — тем более, что еще романтизм открыл обаяние экзотики, прелесть «местного колорита». И вот Флобер в одну из самых мечтательных своих минут фантазирует: «. . . я был лодочником на Ниле, сводником в Риме во время пунических войн, затем греческим ритором в Субурре, где меня заели клопы»<sup>23</sup>. Прежде ностальгия по классической древности навевала, разумеется, не такие образы! Но императивом эстетического познания, как и научного познания, все решительнее становится неприкрашенный образ мира. Образ античности тоже должен стать неприкрашенным. «Ах, как бы я хотел быть ученым! Какую прекрасную книгу написал бы я, озаглавив ее „Об истолковании античного мира“! — восклицает тот же Флобер. — Ибо я уверен, что следуя традиции, дополняя ее пониманием

современности. Но, повторяю, поэтам древности незнаком пресловутый благородный жанр, для них не существует ничего такого, о чем нельзя сказать. У Аристофана на сцене отправляют естественные потребности. В софокловском „Аяксе“ кровь зарезанных животных струится у ног плачущего Аякса»<sup>24</sup>. Все это заострено возможно более, во-первых, из потребности в правде, но, во-вторых, из отмеченной выше убежденности в том, что правда обязана быть мрачной. «Пусть во всем будет капля горечи, пусть во время наших триумфов раздастся шиканье и самый энтузиазм будет проникнут отчаянием», — как сказано несколькими строками выше. Такое восприятие антично требует снижающей детали.

У античной цивилизации был, так сказать, подземный ярус, скрытый от глаз, — реальность рабства. С середины прошлого века исследователи классической древности все пристальнее присматриваются к этому феномену, да и за пределами науки интерес к нему все больше. Важно понять одно: идеологические основания такого интереса могут быть самыми разными, подчас диаметрально противоположными. Скажем, «История рабства в античном мире» А. Валлона (1849) — порождение либерально-филантропической волны. Не требует особых объяснений то, что в XX в., во времена невиданного выхода масс к исторической активности, писатели и мыслители, сочувствующие этому пробуждению, особенно остро воспринимают молчаливое присутствие человека массы, «расплачивающегося за побитую посуду», в истории былых времен; достаточно вспомнить брехтовское стихотворение «Вопросы читающего рабочего».

*Кто воздвиг семивратные Фивы?  
В книгах названы имена повелителей.  
Разве повелители обтесывали камни и сдвигали скалы?  
А многократно разрушенный Вавилон?  
Кто отстраивал его каждый раз вновь? В каких лачугах  
Жили строители солнечной Тимы? Куда  
Ушли каменщики в тот вечер,  
Когда они закончили кладку Китайской стены?  
Великий Рим украшен множеством триумфальных арок.  
Кто воздвиг их? Над кем  
Торжествовали цезари? Все ли жители прославленной  
Византии*

*Жили во дворцах? Ведь даже в сказочной Атлантиде  
В ту ночь, когда ее поглотили волны,  
Утопающие господа призывали своих рабов.  
Юный Александр завоевал Индию.  
Совсем один?  
Цезарь победил галлов.  
Не имел ли он при себе хотя бы повара? .<sup>25</sup>*

Однако еще Ницше в свое время очень энергично настаивал на рабовладельческом характере античной цивилизации с целью, совершенно противоположной: назло либералам, филантропам и гуманистам связать культуру и рабство, обусловить культуру рабством. Его наследник Готфрид Бенн писал в 1934 г., в пору наибольшей близости к гитлеровской идеологии:

«Античное общество покоилось на костях рабов, оно крушило эти кости — а наверху расцветал город. Наверху квадриги белых коней, и соразмерные тела с именами полубогов: победа, и мощь, и власть, и звук имени великого моря — а внизу не умолкал металлический лязг: цепи. Рабы — это были потомки первоначального населения, или военнопленные, или похищенные и проданные — они жили в стойлах, в невыносимой тесноте, многие в оковах. Никто не думал о них, Платон и Аристотель усматривали в них низшие существа, голый факт. Интенсивный импорт из Азии, по последним числам каждого месяца происходила распродажа, тела выставлялись для обозрения. Цена колебалась от двух до десяти мип — на наши деньги примерно от ста до шестисот марок. Дешевле всего были рабы для мельницы и рабы для рудников. Отец Демосфена держал оружейную фабрику, обслуживаемую рабами, из расчета закупок по вышеназванным ценам она давала двадцать три процента прибыли, а принадлежащая ему же мебельная фабрика — тридцать процентов. В Афинах отношение численности граждан к численности рабов было один к четырем — сто тысяч эллинов на четыреста тысяч рабов. В Коринфе было четыреста шестьдесят тысяч рабов, на Эгипе — четыреста семьдесят тысяч. Им запрещено было отпускать волосы, у них не было имен, их можно было дарить, закладывать, продавать, наказывать палками, плетью, розгами, дыбой, колодками, клейменем»<sup>26</sup>.

Этот отрывок производит странное впечатление. Нарочитая конкретность и вызывающая прозаичность статистических данных и справок о рыночных ценах может, пожалуй, на мгновение напомнить того же Брехта — скажем, его неоконченный роман «Дела господина Юлия Цезаря»; в чисто внешних моментах сказывается, как сигнатура поколения, общая школа экспрессионистского эпатажа, пройденная обоими писателями в начале их путей. Но легко усмотреть, что подспудная тенденция Бенна совсем, совсем иная. Предметы, о которых говорится в процитированном отрывке, по видимости прозаичны, но менее всего прозаичен тон — а тон, как говорится, делает музыку.

Намеренно сухие и резкие слова внутренне трансформированы взвинченной, приподнятой, патетической интонацией; как было принято выражаться в кругу эпигонов Ницше, интонация эта «дифирамбична». Так называемая «снижающая» деталь идет в дело отнюдь не для снижения самой реальности рабства, но, напротив, для ее возвеличения. Гипнотизирующий ритм жестко связывает в одно целое «будничные» словесный ряд («интенсивный импорт», «из расчета закупок по вышеназванным ценам», «двадцать три процента прибыли», «отношение численности граждан к численности рабов») и «высокий» словесный ряд, выстроенный по критериям эстетизма («квадриги белых коней и соразмерные тела с именами полубогов», «победа, и мощь, и власть, и звук имени великого моря»). Бесчеловечная brutality оказывается лишь коррелятом бесчеловечной красоты, ее другим лицом. И Брехт, и Бени — люди своего времени, и то, что они живо ощущали связь между апофеозом человека в явлении античной культуры и уничтожением человека в явлении античного рабства, само по себе было знаменем времени. В предыдущем столетии немногие могли сказать так просто, как сказал Энгельс в 1876 г.: «... без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и греческой науки»<sup>27</sup>. Но для Брехта из этого следует, что античная культура, отнюдь не будучи попросту отвергаемой, решительно ставится под вопрос, становится проблемой и объектом критики. Вывод Бенна прямо противоположен — это несостоятельность какого бы то ни было морального суда не только над античной культурой, но именно над античным рабством. Суду чинится отвод.

На этом примере отлично видно, как в пространстве позднебуржуазного сознания сходятся крайности позитивизма и антипозитивизма, сциентизма и антисциентизма. Воспитанное XIX веком преклонение перед фактом использовано, чтобы доконать старомодную аксиологическую иерархию, на которой держалось множество мешавших традиций — от реликтов христианской морали до просветительно-гегелевского царства Разума, высоко вознесшего «истину» над «действительностью». Рабство берется для начала как факт, в меру своей фактичности имеющий онтологический приоритет перед этическими обличениями, и лишь затем этому факту сообщается такое качество иррациональной, фасцинирующей многозначительности, которое менее всего прилично именно факту. «Действительность» должна отменить «истину», чтобы затем утратить свое свойство действительности, преобразуясь в миф.

Еще Ницше, первейший мистагог иррационализма и отрицатель «научности» («Заратустра больше не ученый. . .»), весьма активно (и весьма тенденциозно) прибегал к помощи плодов этой «научности» ради собственных целей; такая тактика особенно характерна для среднего периода творчества Ницше, но этим временем отнюдь не ограничивается. Андрей Белый, любивший Ницше и хорошо его понимавший, писал о нем: «Сам он неоднократно принимается возражать Дарвину и тем не менее пользуется Дарвином: по пользуется как случайно подобранной на пути хворостиной, чтобы нанести удар подвернувшемуся под ноги схоластику; нанести удар, отшвырнуть, обтерев при этом руки. „Обидная ясность“, — морщится Ницше, упоминая о Джоне Стюарте Милле. В глубине души не мог не питать он подобных же чувств и к Дарвину. Но и обидными ясностями дерется он в пылу боя. Все для него, где пужно, — средство, чтобы сбить с ног»<sup>28</sup>. Оставим на совести Андрея Белого упоминание «схоластика» как главного оппонента Ницше; в целом характеристика довольно верна. Ницше отработал двойной, двухступенчатый и по сути своей двусмысленный прием, когда «факту», «критике», «научности» и прочим «обидным ясностям» на секунду предоставляются безудержные, неслыханные права, чтобы они выполнили черновую работу по сокрушению традиционной ценностной системы, а в следующую секунду у них отбираются не только эти



новейшие, но и прежние права, включая право на существование. Вся история психоанализа как мировоззренческого явления была бы немыслима без этой техники обращения «рационализма» против «рацио». Изгоняя старинные привычки к пиетету, нагнетая интеллектуально-этический пафос разоблачительства, развенчивая религию, миф, поэзию, старую мораль, вообще культуру как целое, нарушая все табу подряд, Фрейд расчищал дорогу неогностическому мифотворчеству своего ученика и оппонента Карла Густава Юнга; но и сам он в конце жизни пришел к такому пониманию «Эроса» и «Танатоса», которое ничего общего не имеет с позитивизмом, хотя без позитивизма не могло бы родиться<sup>29</sup>. Вообще подобная парадигма имеет универсальный характер для путей западной мысли в первой половине XX в. Готфрид Бенн знал, что говорил как раз в середине века, в 1950 г., по случаю 50-летия со дня смерти Ницше: «В сущности, всё, что мое поколение обсуждало и выясняло для себя в спорах и в борьбе с самим собой, всё, что оно, если угодно, перестрадало, если угодно, распространило и разбавило водичкой, — всё это уже было высказано у Ницше, исчерпано им, получило окончательную формулировку»<sup>30</sup>. Он сам может служить наглядным пособием. В его патетических фразах об античном рабстве важнее всего не то, что они были порождены весьма одиозной политической позицией (которую поэт вскоре покинул), и не то, что сами по себе они являют собой, так сказать, распространяющую «гlossу» к нескольким словам Ницше<sup>31</sup>. Важнее всего и не то, что фразы эти стоят в широком контексте известного совета Ницше — оправдывать всё сущее как «эстетический феномен». На первом месте должен быть назван иной, еще более широкий контекст, — вот этот взаимопереход безудержного интеллектуализма и безудержного антиинтеллектуализма, предначертанный Ницше в качестве единого пути к великому опустошению.

В ницшевской «Гибели божков» (1889) есть коротенькая интермедия «Как „истинный мир“ под конец стал басней». В ней рисуется, как научный рассудок покончил с «истинным миром» духовных сущностей, предметом платоновско-христианского умозрения, противостоявшим «видимому миру». Это «петуший крик позитивизма», разгоняющий привидения. Казалось бы, права факта торжествуют. «От истинного мира мы отделались; какой же

мир остался? Может быть, видимый? Но нет! *Вместе с истинным миром мы отменили видимый!*»<sup>32</sup>. Это хороший эпиграф к последующей истории нигилизма. Уж если «научность», то мы слышим: «Интеллектуализм — это холодный взгляд на землю, которую слишком долго рассматривали с душевной теплотой, с идиллиями и наивничаньем — и безрезультатно. Интеллектуализм — это воинственный натиск на распадающуюся человеческую субстанцию, ее дренаж и охрана от мародеров»<sup>33</sup>. Если в программе, напротив, «преодоление» научности, то мы слышим от этого же самого автора речи о «церебрализации» как тупиковом пути. «Наша кровь вопит о небесах и земле, а не о клеточках и червячках. Душа, расправь крылья; да, душа! душа! Мы волим грезу. Мы волим хмель. Нам пужны Дионис и Итака!»<sup>34</sup> Этот боевой клич студента Лутца из драматической сценки «Итака» (1914) предварен ритуальным избиением профессора Альбрехта, являющего собой чучело интеллектуализма. Нетрудно убедиться, что «воинственный натиск» поразительно легко меняет направление на противоположное. Эта игра характерна для метаморфоз нигилизма в первой половине XX в.; но она вовсе не прекратилась и в наше время. Умонастроение «новых левых» совершило совсем недавно все тот же давно отработанный путь: от «Нового Просвещения» социологизирующей франкфуртской школы, от абсолютизированного критицизма «негативной диалектики» Теодора Адорно<sup>35</sup> — через «великий Отказ» Герберта Маркузе — к апологии экстаза, к практическому иррационализму группового «хэппенинга» (скажем, в Сорбонне 1968 г.) и к прочим вещам, уж подавно не имеющих ничего общего с рационализмом, до «психоделической революции» включительно<sup>36</sup>. Адорно, как бедному профессору Альбрехту, пришлось перед смертью стать жертвой мерзкого «дионисического» поругания. Еще один пример: модный теолог «новых левых» гарвардский профессор Гарвей Кокс, не позволяющий себе ни на год «отстать от времени», — не очень хороший мыслитель, но отличный барометр. Еще в 1965 г. он был трезв и рационалистичен, речь шла о секуляризации, урбанизации, социальном и техническом активизме, неумолимой критике, сокрушающей иллюзии, и о прочих атрибутах «совершеннолетия человечества»<sup>37</sup>. Четырех лет было достаточно, чтобы колесо повернулось, и Кокс стал «дионисичен»: программой для оказался шу-

товской праздник, карнавал, экстаз<sup>38</sup>. Еще раз: «нам нужны Дионис и Итака!» Двойной, но в существе единый акт того, что на языке Сартра откровенно именуется «не-антизацией» — изничтожение ценностей во имя абсолютной критики, затем уничтожение критики во имя экстатического начала, — проигрывается вновь и вновь. О его структуре нужно хорошо помпнуть, рассматривая соотношение позитивистских и неоромантических течений западной мысли.

Читателя может немало озадачить, что мы ставим истолкование античности в такую перспективу и упоминаем в связи с ним о вещах столь актуальных. Чтобы объяснить, позволим себе небольшое отступление. У профессионала классической филологии Карла Кереньи (1897—1971), известного ученого венгерского происхождения, с 1943 г. жившего в Швейцарии, есть статья «Папирусы и сущность александрийской культуры»<sup>39</sup>. Это серьезная академическая работа (более академическая, чем многие другие статьи того же автора), несколько эскизно, но все же достаточно аргументированно обрисовывающая специфически «изустный» характер классической греческой культуры в противоположность восточному культу книги, оживающему на египетской почве в эллинистической Александрии. Речь идет о совершенно реальной культурологической проблеме, на которую наталкивались и будут наталкиваться исследователи самого различного склада<sup>40</sup>. Мы имеем дело, несомненно, с истолкованием античности, притом таким, которое в целом не покидает пределов науки. Но вот статья подходит к концу, и по видимости внеоценочные констатации внезапно сменяются оценками. Оказывается, что культура эллинского типа лучше, нежели культура, покоящаяся на пиетете перед книгой, будь то, скажем, иудео-христианская или ново-европейско-гуманистическая традиция. История в глазах Кереньи — нечто вроде басни с моралью, и мораль гласит, что мы, люди XX века, должны, вспомнив увещания Гельдерлина и Ницше, сбросить тиранию книги, чтобы самим стать эллинами. В 40—50-е годы европейский философствующий филолог еще волен был понимать подобные призывы весьма отвлеченно и респектабельно, не ставя их в компрометирующую связь с реалиями технического столетия. Эллина, Гельдерлин — разве все это не противоположно постылому американизму?

Но прошел совсем не такой большой срок, и канадец Маршалл Маклюэн, идеолог «неоархаизма»<sup>41</sup> и влиятельнейший вдохновитель «контркультуры», возвещает не что иное, как близкую реализацию этой самой утопии — конец «Гуттенберговской галактики», победу звучащего слова над печатным, полное преодоление культа книги, возврат живого мифа, расцвет первозданной языческой чувственности и древнего самозабвения в единстве с коллективной душой. Что же принесет все эти дары, желанные неоромантическому сознанию? По старомодным понятиям, ответ скандален, ибо он гласит: . . . телевидение и прочие средства массовой коммуникации!<sup>42</sup> В наше время, утверждает единомышленник Маклюэна, мифы облакаются в плоть и кровь «самыми. . . легковесными и презираемыми средствами»<sup>43</sup>. Возможно, Кереньи пережил нечто вроде шока, дожив до такой метаморфозы любезных ему мечтаний. Это несколько не отменяет того объективного факта, что предложенная им интерпретация античности лежит на линии культурологической мысли, ведущей прямо к Маклюэну. От идеализируемой Эллады оказалось рукой подать до предметов отнюдь не идеальных, но чрезвычайно актуальных, даже сенсационных. Например, до теории телевидения.

Таков, стало быть, большой контекст, в котором следует рассматривать тот штурм идеала классики, что был предпринят не с позитивистской, а с романтической и неоромантической стороны, не во имя факта, а во имя мифа, не с позиций действительности, а с позиций «глубинной» истины, — памятуя, согласно сказанному выше:

— что объективная логика историко-культурного процесса, не зависящая ни от чьих намерений, позаботилась о том, чтобы хорошо скоординировать действия обеих упомянутых сторон, соединяя эти действия в единой работе по демонтажу идеала;

— что феномен немецкой романтики, явившийся исходным пунктом очень долговечной мировоззренческой традиции, с самого начала был глубоко противоречивым и потенциально полагал внутри себя свою собственную позитивистскую противоположность<sup>44</sup>;

— что миф абсолютно правомерно должен отразиться в зеркале трезвой науки как *факт мифа*<sup>45</sup>, между тем как факт, пройдя через позитивистскую абсолютизацию, в итоге может обернуться *мифом факта*<sup>46</sup>, от чего не

застрахован самый непреложный и самый прозаичный факт (как мы это уже видели на примере обращения с фактом рабства у Готфрида Бенна).

Эпоха Винкельмана, Гёте и Шиллера видела в мире античного воображения один олимпийский свет, ясный и немерцающий. Наука установила, что исторической действительности греческого мифа и греческого культа подобные представления отнюдь не отвечают. Хтоническая тьма первична по отношению к олимпийскому свету. Как отмечает блестящий отечественный исследователь античной культуры, «из-под тонкого, блистательного покрова олимпийской религии шевелился хаос неоформленных древних религиозных воззрений, и мрамор статуй богов не мог прикрыть матери сырой земли»<sup>47</sup>. Это объективная констатация объективного факта, не зависящего ни от чьих симпатий и антипатий. Но еще до того, как он по-настоящему стал предметом науки, в духовной атмосфере романтики разлилась симпатия к хтонической тьме и к хаосу «неоформленных древних религиозных воззрений». Смутные глубины архаического мифа полюбили, еще не увидев, а только почуяв. Еще накануне рождения романтизма увлечение «Оссианом» (1760-е годы) выявило тягу к варварской, неклассической мифологии; за отсутствием аутентичных памятников таковой Европа зачитывалась стилизациями Джеймса Макферсона. Мифологическую архаику искали в прошлом, потому что мечтали возродить ее в настоящем. Это не было аналитическим познанием — это было утопией. Для атмосферы немецкой романтики характерен призыв молодого Фридриха Шлегеля «вернуть поэзию к ее истокам, заново реставрировать мифологию»<sup>48</sup>. Первостепенным событием оказался в 1810—1812 гг. выход четырехтомной «Символики и мифологии древних народов, в особенности греков» Фридриха Крейцера<sup>49</sup>; этот труд, сочетавший фантастичность в решении ряда филологических вопросов с незаурядной пронизательностью в подходе к эстетической проблематике символа, вызвал живой отклик, сопоставимый с откликом на инициативу Винкельмана, но также резкие возражения (прежде всего в «Антисимволике» Иоганна Генриха Фосса, затем в знаменитом «Аглаофаме» Кристиана Августа Лобекка). Исторические нити от Крейцера идут, конечно, назад, в эпоху масонской символической мании,

но также и вперед: например, выдвинутое им различие двух типов мифологического символа — «мистического» типа и «пластического» типа<sup>50</sup> — может рассматриваться как источник дихотомии «символического» и «классического» искусства у Гегеля, но также как предвосхищение антитезы «дионисийского» и «аполлоновского» начал у Ницше<sup>51</sup>; а последняя, как известно, остается для определенной сферы западного сознания актуальной по сей день<sup>52</sup>. Здесь не место подробнее останавливаться на романтическом мифологизировании; напомним только, что при всем контрасте между ранним и поздним Шеллингом острый интерес к реконструкции мифа остается константой для его мышления от «Системы трансцендентального идеализма» (1800) и особенно иенских лекций по философии искусства (1802—1803) до берлинского курса по философии мифологии (1841—1842). Когда традиция немецкой романтики, пройдя в своей «гейдельбергской» стадии через более тесное соприкосновение со сферой конкретных научных исследований (в области психологии, фольклористики, истории права и т. п.), оказалась в самой Германии вытеснена иными умоустройствами, для нее оставалось еще место в специфическом духовном климате Швейцарии. Именно там она принесла свой поздний плод — творчество базельского историка права, мифа и культа Иоганна Якоба Бахофена (1815—1887): в 1859 г. появился «Опыт о погребальной символике древних»<sup>53</sup>, в 1861 г. — знаменитое «Материнское право»<sup>54</sup>.

Бахофен — необычная фигура. Он обладал широким знанием античных текстов и так называемых древностей, но шел он, бесспорно, не от интеллектуального, научного интереса, но от глубочайшего душевного волнения, которое побуждало его самозабвенно входить в забытый мир хтонических мифов и обрядов, мир земли и ночи, колыбели и могилы, сыновнего благоговения перед традицией как повелительным голосом матери, мир «женский» в противоположность «мужескому» миру. Волнение это порой обостряло его пронизательность, порой делало его фантастом. Сравнительно с ним даже Крейцер может показаться рассудочным и суховатым. Его интонации старомодны даже для его времени и все же поразительно близко подходят к тону, ставшему возможным лишь в XX в. Приведем несколько строк бахофеновской апо-

логии мифопоэтического мышления. «Слишком беден язык, чтобы облечь в слово чаяния, вызываемые сменой жизни и смерти. . . Символ пробуждает чаяние, язык может всего лишь разъяснить его. Символ затрагивает одновременно все струны человеческого духа, язык принужден сосредоточиться на одной мысли. Вплоть до потаеннейших глубин души простирает символ свои корни, язык затрагивает легчайшим дуновением поверхность сознания. Первый направлен вовнутрь, второй вовне»<sup>55</sup>. Присущее Бахофену исконно романтическое сочетание довольно дерзновенного эротизма с мечтательным глубокомыслием, предвосхищающее психоанализ<sup>56</sup>, ставит его построения в один историко-культурный ряд с таким шедевром современной им позднеромантической музыки Рихарда Вагнера, как «Тристан и Изольда» (1857—1859), где в центре стоят те же мотивы изначального верховенства женщины, первенства ночи перед днем, тождества любви и смерти. Официальная наука полностью игнорировала базельского мифолога, не удостоив его идеи сколько-нибудь широкого обсуждения. Он остался незамеченным<sup>57</sup>. Одним из немногих современников, принявших к сведению гипотезы Бахофена, был Энгельс, его идейный антипод; его сочувствие вызвала смелость, с которой Бахофен постулировал домоногамные, допатриархальные формы семьи<sup>58</sup>.

Не Бахофену суждено было стать основоположником иррационалистической интерпретации античности во всевропейском, даже всемирном масштабе; эта роль была резервирована для другого базельского профессора классической филологии. Книга Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» вышла в 1872 г., через одиннадцать лет после «Материнского права». Книга эта достаточно известна, и здесь не место говорить о ней. Отметим лишь два момента, столь же характерных для положения вещей после Ницше, сколь чуждых временам до Ницше.

Во-первых, автор «Рождения трагедии» едва ли не впервые решается с порога отвергнуть какой-то важный, даже центральный компонент самой греческой классики, широким жестом отсечь его от классики как целого, осудить как явление «неистинно» эллинское и «неистинно» классическое: так Ницше поступает с Сократом. До сих пор панорама аттической классики предносилась вооб-

ражению как единый мир (желающий может вспомнить настелные композиции на исторические темы Вильгельма Каульбаха, который еще был жив в 1872 г.); специалисты и даже «образованная публика» были, конечно, осведомлены о конфликтах внутри этого мира, но единство панорамы, почтенной во всем своем объеме, этим не нарушалось. Говорить в саркастических, уничижительных тонах дозволялось разве что о презираемой поздней античности, об упадке, пришедшем после классики. Даже Ницше в известной мере примыкает к этому обыкновению, стремясь связать Сократа с эллинистической, «александрийской» эпохой, изобличить в нем скрытого «александрийца». Однако решающий шаг сделан: выставлен постулат, согласно которому не после классики, но во времена классических Афин произошло некое грехопадение, так что возвращаться надо, собственно, не к классике, а к архаике. Всей силой своей тенденциозной пристрастности Ницше принимает сторону «трагической мудрости» дионисийского мифа против аттического интеллектуализма. Сократовский момент всемирной истории надо *переиграть* — мы вновь и вновь встречаем у поздних наследников Ницше аналогичные мечтания. Адриан Леверкюн, композитор из романа Т. Манна «Доктор Фаустус» (1947), имеющий, как известно, портретные черты Ницше, но перемещенный в XX в., выражает намерение «взять назад» Девятую симфонию Бетховена; его угроза новоевропейской классике — отблеск угрозы Ницше, обращенной к античной классике, угрозы «взять назад» Сократа.

Во-вторых, старомодная тихая важность Шеллинга, Крейцера, Бахофена сменена гораздо более первой установкой, заключающей в себе внутреннюю необходимость доходить завтра до бóльших крайностей, чем сегодня, ничто не находить достаточно «безумным», непрерывно повышать ставки. Как говорится в одном из самых искренних стихотворений Ницше, «тот, кто потерял, что теряешь ты, не успокоится уже ни на чем» («Wer das verlor, was du verlierst, macht nirgends halt»). Остановиться невозможно; умонастроение, ориентирующееся на пример Ницше, обречено существовать не иначе, как в форме гиперболы себя самого, и реализует себя лишь в акте непрерывной эскалации.

В качестве колоритного примера такой эскалации можно привести один забытый, но в свое время нашумев-



ший случай, когда ее жертвой оказался сам же Ницше. порицасмый в качестве скрытого гуманиста, рационалиста, единомышленника Сократа и т. п. Случилось это в 1926 г.; нападающей стороной был Альфред Боймлер (род. в 1887 г.), довольно влиятельный представитель «философии жизни». Позднее Боймлер оказался в рядах активных интеллектуальных апологетов гитлеровского режима, причем не на мгновение, как Бенн или Хайдеггер, а на все нацистское двенадцатилетие; в 1933—1945 гг. он преподавал в Берлинском университете политическую педагогику. Т. Манн, отмечавший способности Боймлера<sup>59</sup>, говорил о нем как о «предмете содрогания» для себя<sup>60</sup>. В 20-е годы он выступал преимущественно как историк немецкой философии; в этом своем качестве он написал необычно пространное — почти на три сотни страниц — введение к подборке избранных текстов Бахофена, озаглавленное «Бахофен как мифолог романтики»<sup>61</sup>. Заметим, что само это издание родилось в специфической атмосфере бахофеновского культа, инспирировавшегося в 1910—1920-е годы «эзотерическими» кружками немецких интеллектуалов вокруг поэта Стефана Георге, археолога Альфреда Шулера и в особенности философа Людвиг Клагеса, крайнего иррационалиста. Излагая историю подходов к проблеме древнего мифа от Винкельмана до конца XIX в., Боймлер чинит суровый суд над немецкой романтикой: оказывается, что Крейцер, братья Шлегели, даже Новалис — это лишь «так называемые» романтики, романтики в кавычках, погрязшие в индивидуализме, не порвавшие контактов с веймарской классикой и не проникшиеся безличным пафосом почвы и связующего предания. «Истинными» романтиками признаны разве что Карл фон Савиньи, учивший о праве как таинственном выражении «духа народа», и «человек судьбы» Карл Отфрид Мюллер. Разумеется, сам Бахофен — истинный из истинных. Напротив, Ницше, «измеренному бахофеновской мерой»<sup>62</sup>, достается суровый выговор. «В ницшевском понятии жизни отсутствует глубина, сообщающая жизни серьезность смерти (!)»<sup>63</sup>. «Ницше недоставало символического взгляда. Неимоверной реальности греческого культа он не увидел ни в малейшей мере»<sup>64</sup>. Не без основания подмечая модернизаторство Ницше, Боймлер подчиняет эту констатацию тоталитаристской тенденции, требую-

щей растворения личности в безличном: «Следуя современному субъективизму, Ницше говорит о греке как о индивидуе. <...> Грек — никогда не „индивид“; это член полиса, член религиозной общности»<sup>65</sup>.

Ситуация полна бессознательного юмора истории: Боймлер переадресовывает самому Ницше упреки, которые Ницше адресовал Сократу. Для предфашистского сознания Боймлера даже в мысли Ницше, апеллировавшего к ночному богу Дионису, все еще чересчур много света: «Все — передний план, все отчетливо, все ясно (!)», — морщится он, аттестуя эту ясность «плоской»<sup>66</sup>. Кроме всего прочего, перед нами акт неблагодарности, ибо без Ницше Боймлера никогда не было бы: позволительно сказать, что у Ницше он выучился всему, даже тому, как ругать Ницше. Но поношение «отцов» за половинчатость и непоследовательность требует логикой всякого умственного экстремизма<sup>67</sup>.

Еще раз: ставки приходится ежесекундно повышать. Наследники Ницше едины в том, что историю нужно переиграть, «взять назад», — но с какого именно момента все идет не так? Все более радикальные решения отодвигают этот момент дальше и дальше в глубины истории. Недавно умерший глава немецкого экзистенциализма Мартин Хайдеггер (1889—1976) — характерный тому пример. Своего врага он усматривал в «метафизике», обозначая этим словом интеллектуалистический и антропоцентристский подход к бытию, обреченный, по его мнению, вечно подменять бытие «сущим»<sup>68</sup>. В своей ранней большой работе «Бытие и время» Хайдеггер еще связывал поворот к этой «метафизике» с философской инициативой Декарта на пороге Нового времени, противопоставляя метафизическому грехопадению благой пример греческой классики (Аристотеля)<sup>69</sup>. Проходит два десятилетия, и к 1947 г. грехопадением оказывается творчество Платона<sup>70</sup>. Остается надеяться, что хотя бы досократики (вслед за Ницше оцениваемые Хайдеггером чрезвычайно высоко) еще «невинны», еще не тронуты порчей. Увы, это не так: вина перекладывается на Парменида, затем на еще более архаических мыслителей, и дело кончается тем, что миг падения философии попросту совпадает с мигом ее рождения. «История бытия, — резюмирует Хайдеггер, — начинается с забвения бытия»<sup>71</sup> (надо иметь в виду, что на языке Хайдеггера «историей бытия» должна назы-

ваться история философской онтологии). Советская исследовательница так описывает этот результат: «Начало метафизики восходит у Хайдеггера в конце концов к началу западноевропейской философии, так что даже в глубокой древности Хайдеггер больше не находит „изначальной связи мышления с бытием“. Вся до сих пор существовавшая философия была метафизической — таков окончательный вывод Хайдеггера. Если еще в 30-х годах он в поисках неметафизического отношения к миру обращался к древним, преимущественно к досократикам, то логика его собственной концепции привела его к тому, что «бытия еще никто не мыслил»<sup>72</sup>. Современное нигилистическое сознание, убегая от себя к эллинской классике, затем еще дальше — к эллинской архаике, вновь и вновь видит, словно в страшном сне, само себя. Круг замыкается.

Описанный Т. Манном черт Адриана Леверкюна знал, что делал, когда соблазнял своего пациента: «Мы предлагаем большее, мы предлагаем как раз истинное и неподдельное — это тебе, милый мой, уже не классика, это архаика, самодревнейшее, давно изъятое из обихода»<sup>73</sup>. Напряженное устремление к архаике, неспособное удовлетвориться никакой фактически данной в истории мерой архаичности, заметно у мыслителей самого различного типа и толка. Вот Фрейд, выводя известное из неизвестного, объясняет наличного человека, каким его знает история и современность, из бытия совершенно неведомого и произвольно угадываемого человека «прарорды» («Urhorde») <sup>74</sup>; легко усмотреть, что доисторическому дается странный онтологический примат, оно сознательно или бессознательно мыслится субстанциальнее истории, реальнее ее, плотнее, гуще; история же, напротив, предстает вечно подозреваемой и разоблачаемой мнимостью, игрой в переодевание <sup>75</sup>. Характерно, однако, что наследникам Фрейда этого мало: неофрейдисты вроде Эриха Фромма и прошедшие через фрейдизм культур-антропологи вроде Бронислава Малиновского еще при жизни учителя критиковали учителя за то, что тот остановился на недостаточно архаичной архаике, на патриархальном конфликте отца и сыновей, а не устремился в более глубокие недра доисторического. Или Теодор Адорно — казалось бы, философский и политический антипод Хайдеггера; но в своей «Диалектике просвещения», панисац-

ной совместно с Максом Хоркхеймером в 40-е годы, он обнаруживает ненавистный синдром буржуазного рационализма. . . в гомеровском Одиссее, на самом пороге античности <sup>76</sup>. Порча всего состава культуры, совпадавшая для Ницше с выступлением Сократа, через семьдесят лет после Ницше относится к временам, предшествующим самому рождению этой культуры, — к эпохе становления патриархата.

Классика скомпрометирована как объект «буржуазного» пиетета, «академического», «культур-филистерского» — слово Ницше! — культа. Она чересчур рационалистична, чересчур моралистична и гуманистична, чересчур благопристойна и размеренна. Иначе говоря, она виновата уж тем, что она — классика. Ей достаются подчас довольно забавные укоризны, что она «неподлинна», что уже с нее пошла «христианская фальсификация» могучей внеморальности «подлинного» мифа <sup>77</sup>. Когда Энгельс в 1884 г. призывал увидеть сквозь древнего грека — «дикаря», «ирокеза» <sup>78</sup>, это было для XIX в. менее всего тривиальным. Но XX век приносит с собой утрированную психологическую установку, побуждающую сразу проскакать к этому «дикарю» сквозь эллина и мимо него, не перечувствовав его эллинства, не пережив в нем ничего, кроме «ирокеза». Здесь надо различать разные вещи. Само по себе открытие автономной эстетической ценности примитива, будь то негритянская культовая маска или эгейский идол, — это обогащение нашей восприимчивости, культурное завоевание, которое бесполезно оспаривать. Однако нельзя отрицать и другого: адепт посленицшевского нигилизма, льнувший к безднам архаики, поближе к ритуалам кровавой жертвы и оргиастического срамодействия, медлящий в мире смутных, нечленораздельных, безличных праформ, надеясь экстатически обрести опыт живого мифа, — явление гротескное и глубоко двусмысленное. Кроме всего прочего, это явление безнадёжной тщеты, ибо искомые «изначальность» и «подлинность» упрямо не даются в руки. Современный аргонавт может возбудить себя до эйфорической иллюзии, описанной в одном из самых сильных и страшных стихотворений Готфрида Бенна, когда мерещится, будто чудища и полубоги древнего мифа явились во плоти и приблизились вплотную, оставляя лишь место, где упасть на колени —

*mit Schlangenhaar die Lende  
an Zweig und Thyrsenstab. . .*

— что спящий Улисс нашел-таки во сне свою утраченную родину <sup>79</sup>. Но потом наступает отрезвление, и любитель архаики обращается к самому себе словами того же Беппа:

*Ждешь ли, что выйдут снова  
Боги, славу явив?  
Ты обесславил слово,  
Ты обескровил миф —  
Мудрый Мойр не пытается,  
Одно осталось, одно:  
Пусть молча земля впитает  
Жертвенное вино <sup>80</sup>.*

Для «полых людей», о которых говорит известная поэма Томаса Элиота <sup>81</sup>, все пусто; но едва ли не в наибольшей степени опустошен и исчерпан за тысячелетия именно классический, эллино-италийский, «средиземноморский» мир (еще одно ницшевское словечко!).

*Что нам Тирренское взморье,  
Что нам долины олив, —  
Средиземноморье,  
Исчерпанный мотив.  
Влага из горла кратера  
Вылита навсегда,  
Пусть под небом Гомера  
Белые города <sup>82</sup>.*

Кровная заинтересованность в античной классике, которая жила все века европейской культуры, угрожает отмереть почти безболезненно. В самом деле, если новейший вкус даже в эллинизме ищет варварства, даже в греке — дикаря, то не проще ли искать дикаря в дикаре? Стоит послушать, с каким благоговением психоаналитик Карл Густав Юнг отзывается о мощи шаманских верований североамериканских индейцев, живущих в интуитивном единении с ритмом космоса <sup>83</sup>. Здесь, по крайней мере, все хранит тождество себе, миф — это миф, и культ — это культ, ни на что еще не легла тень цивилизующего переосмысления, сдвигания смыслов. Здесь манит

надежда уйти от истории, от памяти Европы; короче, страсти, вызываемые иррационалистической интерпретацией Эллады, в конце концов уводят от Эллады к более экзотическим берегам. Это тема стихотворения Бенна «Орфические клетки»: сначала в нем поминается «дельфийская песнь о шествии атлетов» (с намеком на блаженную смерть Клеобиса и Битона), но затем посвященному указан путь «к иным сосцам, к иным морям», местом «орфического» жертвенного экстаза должен стать — Зазибар<sup>84</sup>. Еще одно стихотворение того же поэта начинается словами:

*Топочущий танец Того —  
Африка в мозгу*<sup>85</sup>.

Напрашивается вопрос: может ли дать что-нибудь сознанию, взыскующему колоритного архаического варварства, эллипская классика?

Оказывается, может. Эллинская классика может переживаться как пограничная область, как водораздел «нашего» и «иного», «истории» и «мифа», культуры и первобытности, как предел, на котором и архаика, и цивилизация оттеняют друг друга и через это обретают такую остроту, как нигде. Вспомним мысль М. М. Бахтина: «Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность»<sup>86</sup>. По этой логике первобытность можно живее всего восчувствовать в составе античной культуры как раз потому, что античная культура — конец первобытности.

Вот Эрнст Юнгер (род. в 1895 г.), пебезызвестный философствующий литератор-ницшеанец, в 50-е годы нашего века перечитывает Геродота.

«Мы называем Геродота „отцом истории“. И в самом деле, он предлагает необычное чтение: сквозь его тексты идешь, как сквозь ландшафт, освещенный светом утренней зари.

До него было нечто иное, была ночь мифа. Эта ночь не была мраком. Она была скорее свиданием, она знала иной способ сопрягать людей и события, нежели тот, которым владеет историческое сознание с его пробужденной силой. Отсюда утренняя заря в труде Геродота. Он стоит на гребне горного хребта, разделяющего день и ночь; не просто два времени, но два качества времени, два качества света.

Чуть позднее, уже у Фукидида, краски зари блекнут. На людей и вещи падает теперь белый свет исторического знания, исторической науки»<sup>87</sup>.

Отвлечемся на мгновение от идеологического контекста, в который попадают эти рассуждения у такого пессимистического «критика культуры», как Эрнст Юнгер<sup>88</sup>. Сама по себе возросшая чувствительность ко всему «пограничному», неравному себе, внутренне противоречивому и потому подвижному в облике эллинской классики есть знамение времени, необходимое требование современности. Нет ни малейшей нужды разделять ницшеанскую и нигилистическую философию Юнгера, чтобы увидеть греческую классику (прежде всего, конечно, раннюю классику) «на гребне горного хребта, разделяющего. . . два качества времени», — или, если прибегнуть к менее эффектной метафоре и заодно сослаться на блестящую отечественную истолковательницу античности, «на стыке двух крупнейших исторических эпох»<sup>89</sup>, тысячелетий варварства и тысячелетий цивилизации. Ощутить положение греческой классики «на стыке», «на гребне», на двускатном хребте времен — значит, ощутить ее историчность, хрупкость, неповторимость. С точки зрения шиллеровской эпохи, различавшей «истину» и «действительность», классика жила во времени и умерла во времени лишь на уровне «действительности», между тем как на уровне «истины», на уровне сущности она изъята из времени (ср. цитату из «Богов Греции», приведенную выше). Но теперь обусловленность временем, в чисто эмпирической плоскости и прежде более или менее отчетливо улавливаемая всеми разумными интерпретаторами, прослеживается в иной плоскости, вплоть до самой сердцевины сущности, и прослеживается не только умом, но и воображением, сама становясь предметом эстетического переживания, и это ново. Она уже не только «отрезвляет», она способна опьянять, как всякий может увидеть на примере Томаса Манна и других либерально-гуманистических реставраторов идеала классики. Но и вообще для современного восприятия классика — не вневременное, дрящущее сияние остановленного полдня, но исторический момент, обладающий всей мгновенной определенностью и характерностью времени суток, которое ни за что не спутаешь ни с каким другим. Из-за всего этого метафорическое описание Геродот

у Юнгера, несмотря на его сомнительную красоту, хочется признать удачным — и по смыслу своему выходящим за пределы ментальности самого автора.

Но совсем другой вопрос — что, собственно, можно сказать о классике, оставаясь в этих пределах? И для Юнгера классика интересна лишь постольку, поскольку она оттеняет контрастом архаику (и одновременно, разумеется, служит окном, через которое можно заглянуть в архаику). Все перевернулось: когда-то нужно было бороться за осознание автономной ценности архаики, в которой видели только ступень к классике, — теперь под угрозой автономная ценность самой классики. Так что и цитата из Юнгера вписывается в общую картину поворота иррационалистической («орфической») мысли от Эллады к более экзотическим образам, к «иным сосцам», как сказано у Бенна.

Так поступает с античной классикой «культур-критическое» сознание, и притом в самых различных, подчас взаимно антагонистических вариантах — от Хайдеггера, Бенна и Юнгера до Адорно, Хоркхеймера и «новых левых». О другой стороне позднебуржуазной умственной панорамы, т. е. о сциентистской и технократической апологии цивилизации, едва ли стоит говорить: что ей античность, что ей Гекуба? Даже Герберт Уэллс погрешил в свое время высокомерным приговором греко-римской культуре, которая-де по причине узости географического кругозора и скудости технической базы обречена была на стагнацию<sup>90</sup>. В качестве более нового примера можно назвать Лесли Уайта, для которого античность — незаметный, бедный содержанием момент, безнадежно затерянный между агротехнической революцией и промышленной революцией, двумя подлинными переворотами в жизни человечества<sup>91</sup>. И уже вполне понятно, что для Уильяма Росту, как это и предполагается самим названием его работы, Эллада и Рим стоят в монотонном ряду «традиционных обществ»<sup>92</sup>. Книги Уайта и Росту уже были предметом обсуждения со стороны советской исследовательницы<sup>93</sup>; нас они могут интересовать лишь как своеобразный предел обесценения античной классики.

Специальные историко-филологические работы, посвященные античным текстам, остаются, как уже говорилось, за пределами этой статьи. Но когда речь идет о совокупном действии разнородных причин, оспариваю-



щих и размывающих традиционный образ античной классики, не обойтись без упоминания — хотя бы в самой общей форме — фактора внутренних трансформаций науки. Фактор этот объективный, внеидеологический, хотя он может, конечно, эксплуатироваться на потребу ходячих умонастроений. В наше время новые, неиспользованные и потому заманчивые возможности анализа связаны с исследованиями на уровне «макроструктур» и «микроструктур». Для гуманитарных дисциплин это означает: на одном полюсе — разработка и приложение «глобальных» схем, на другом полюсе — выделение простейших, минимальных единиц реализуемого значения. Пожалуй, ни то ни другое не успело еще как следует стать действительностью в практике самой классической филологии, но уже присутствует на ее границах, меняя ее самосознание и, так сказать, самочувствие, перестраивая ее состав. В силу первой тенденции каждый факт античной культуры подлежит извлечению из контекста античной культуры, внутри которого он пользовался привилегией индивидуальной «неповторимости» и конкретной самоидентичности, и включению в иные ряды по принципу «типологической» сопоставимости со «стадиально» однородными явлениями любой иной цивилизации Земли. Сами термины, означавшие явления локальные и единичные, систематически подвергаются в практике современной гуманитарии универсализирующему переосмыслению, превращаясь в родовые имена для целых классов явлений<sup>94</sup>. В силу второй тенденции прежние единицы текста, или композиции, или сюжета, еще соотносимые с целостностью простейшего образа, перестают восприниматься как неделимые атомы и разнимаются на дальнейшие составляющие. Характерно, например, что если традиционная наука брала за единицу сюжетосложения сам «простой» сюжет или, в крайнем случае, мотив<sup>95</sup>, то В. Я. Пропп делит мотив сказки на «элементы»<sup>96</sup>, а Клод Леви-Стросс дробит сюжет мифа на «мифемы»<sup>97</sup>. Сюда же относятся все способы рассмотрения литературного текста «под микроскопом», с такой близкой дистанции, с которой ни один читатель, оставаясь читателем (хотя бы ученым читателем), не может его рассматривать, все приемы «замедленного чтения», замедляемого настолько, что оно перестает быть чтением, выходя из плоскости «естественных» человеческих ре-

акций на значащее слово. Поиски наиболее «остраняющего» интеллектуального ракурса для каждого объекта, подступы к «дегуманизации» гуманитарии не раз заставляют вспомнить мрачное двустишие Владислава Ходасевича:

*Счастливы, кто падает вниз головой:  
Мир перед ним хоть на миг, да иной.*

Конечно, пути науки как таковой оправданы собственной внутренней необходимостью: перебор и реализация открывающихся рабочих возможностей — процесс, которого не остановить, да и останавливать не нужно. Наука может многое, но одного не может — перейти к повторению пройденного. Но тема этой статьи, как уже было сказано, не наука «как таковая», а веяния вокруг науки, вовсе не так уж однозначно связанные с тем, что творится в науке, но в каждый реальный момент служащие проводником воздействий «профанов» на науку и науки на «профанов». Не отвечая за эту двусмысленную сферу, наука не вольна попросту дезавуировать ее, и притом не только в силу практической неосуществимости подобного акта, но и по соображениям, так сказать, не совсем чистой совести; веяния эпохи можно отлучить от «абсолютной» науки, от Науки с большой буквы, но наука в своем эмпирическом явлении, т. е. реальная умственная деятельность реальных ученых, людей из плоти и крови, куда как для этих веяний проницаема. «На всякого мудреца довольно простоты». Но когда мы говорим о массовой психологической ситуации перед лицом классики, полезно вспомнить резкие и горькие слова отечественного историка культуры А. В. Михайлова, размышлявшего об импликациях культурологической теории, которая «создается в тени самой передовой и авангардистской машины будущего»<sup>98</sup>.

«За текстом как механизмом и механизмом как текстом стоит переворот внутри самого сознания людей. <...> Это — непосредственность, которая возвращается к себе»<sup>99</sup>. Но на уровне реальном и без всяких образов — это эстетическая всеядность.

Для современной культуры, какой она хочет себя видеть, — все искусство. <...> Нет конца тому, что есть искусство. Искусство — все, о чем можно издать художественный альбом. Можно издать альбом с картинами

Рембрандта, а можно с самолетами, но можно пойти в лес и наломать сучьев и издать альбом их фотографий. Здесь совершенно нет места национальному. И есть место только-национальному — как фирменному блюду национального ресторана. Здесь нет места для индивидуального, но все сделанное только-индивидуально, как резко отделенное и отличное от всего иного.

В пустоте этого абстрактного пространства вещи могут безмерно раздуваться или безмерно сморщиваться, тут есть место беспричинному реву и бессмысленному молчанию, колоссальности монументальных безделушек и изяществу миниатюрных руин. Рама заменяет произведение искусства, но именно поэтому в раму можно вставить все что угодно. Но может быть и знак рамы: набор букв может указывать на наличие слова, а наличие слова — на наличие смысла. Скрипка и скрипач — знак музыкального сочинения, появление на сцене и уход со сцены — знак начала и конца.

В этих условиях можно любить музыку XVI в. и не понимать современной. Но можно любить только «современных» художников. Можно любить музыку рококо и <...> исполнять ее в сопровождении ударных инструментов из джаз-банды. Но делать это можно без всяких внутренних усилий, которые привели бы человека на критическую грань самоосмысления. Искания стали «понском» (не случайное слово языка техники), и выбор — не в существующем времени истории, но в безразличном пространстве культурной отвлеченности»<sup>100</sup>.

Безразличное пространство культурной отвлеченности — не химера, а реальная угроза нашего века, несколько сродни экологическому кризису. В пространстве этом невозможно внутреннее отношение к идеалу античной классики. Мы пытались рассмотреть механизм совокупного действия тех сил, которые работали и работают на разрушение той позиции перед лицом античности, стоя на которой только и позволительно называть классику «классикой». Наряду с этим история XX века являет немало попыток наполнить классический идеал новой жизнью, заново осмыслить и обосновать его, дать ему место в рамках новой системы. Но попытки эти — уже тема для другой работы.

- <sup>1</sup> *Винкельман И. И.* Избр. произв. и письма. М.—Л., 1935, с. 107.
- <sup>2</sup> Там же, с. 123—124 и др.
- <sup>3</sup> Там же, с. 267.
- <sup>4</sup> *Эккерман И. И.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.—Л., 1934, с. 356 (запись от 16 февраля 1827).
- <sup>5</sup> Письмо к Шиллеру от 14 февраля 1789 г.
- <sup>6</sup> Пер. М. Михайлова.
- <sup>7</sup> *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии. — Собр. соч. М., 1957, т. 6, с. 386.
- <sup>8</sup> Письмо к Гёте от 27 апреля 1798 г.
- <sup>9</sup> Заглавие одного из подразделов гегелевской «Эстетики».
- <sup>10</sup> *Hegel G. W. F.* Aesthetik. Berlin, 1965, Bd. 1, S. 422.
- <sup>11</sup> *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии, с. 386.
- <sup>12</sup> *Шиллер Ф.* Боги Греции/Пер. М. Лозинского. — Собр. соч. М., 1955, т. 1, с. 159.
- <sup>13</sup> *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии, с. 387.
- <sup>14</sup> Разительный контраст между масштабом идей и идеалов, порождавшихся капиталистической Европой в начале и в конце XIX в. неоднократно отмечался как в марксистской литературе (ср.: *Лифшиц М.* Иоганн Иоахим Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения. — В кн.: *Лифшиц М.* Вопросы искусства и философии. М., 1955), так и далеко за ее пределами; назовем один пример: *Barth K.* Die protestantische Theologie im XIX Jahrhundert. Zürich, 1948.
- <sup>15</sup> *Renan E.* Souvenirs d'enfance et de jeunesse. Paris, 1884, p. 63 («Prière que je fis sur l'acropole quand je fus arrivé à en comprendre la parfait beauté»).
- <sup>16</sup> *Mann Th.* Unterwegs. — In: *Gesammelte Werke.* Berlin, 1955, Bd. XII, S. 379.
- <sup>17</sup> Ср. у Бенна:

*Europa, dieser Nasenpopel  
Auf einer Konfirmandennase. . .*

- (*Benn G.* *Gesammelte Werke* in acht Banden. München, 1975, Bd. 1, S. 2.)
- <sup>18</sup> *Mann Th.* *Gesammelte Werke*, Bd. XI, S. 623.
  - <sup>19</sup> *Mann Th.* *Humaniora und Humanismus.* — In: *Gesammelte Werke.* Berlin, 1955, Bd. XI, S. 441.
  - <sup>20</sup> Там же.
  - <sup>21</sup> *Манн Т.* Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом. М., 1959, с. 502.
  - <sup>22</sup> *Франс Анатолий.* Восстание ангелов. — Полн. собр. соч. в 25-ти т. М.—Л., 1937, т. XIV, с. 467—468.
  - <sup>23</sup> *Флобер Г.* Избр. соч. М., 1947, с. 604 (письмо Жорж Санд от 29 сентября 1866 г.).
  - <sup>24</sup> *Флобер Г.* Избр. соч., с. 581 (письмо к Луизе Коле от 27 марта 1853 г.).
  - <sup>25</sup> *Брежт Б.* Стихи. Роман. Новеллы. Публицистика. М., 1956, с. 93 (пер. И. Моисеева).
  - <sup>26</sup> *Benn G.* *Dorische Welt: Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht.* — In: *Gesammelte Werke.* München, 1975, Bd. 3, S. 831.

- <sup>27</sup> *Энгельс Ф.* Анти-Дюринг. — *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., 2-е изд., т. 20, с. 185.
- <sup>28</sup> *Белый Андрей.* Фридрих Ницше. — *Весы*, 1908, август, с. 56 (в цитате исправлена опечатка). Ср.: *Михайлов А. В.* Ницше. — В кн.: *Философская энциклопедия*. М., 1967, т. 4.
- <sup>29</sup> Об идейных и человеческих взаимоотношениях Фрейда и Юнга автор имел случай говорить в статье «Аналитическая психология» Карла Густава Юнга и закономерности творческой фантазии» (*Вопр. лит.*, 1970, № 3). Конечно, трагическая диалектика путей мысли — такой предмет, который непозволительно трактовать в духе дешевой прощи. Когда Фрейд требовал не закрывать глаз перед истиной, сколь бы неутешительна она ни была, когда он в самой резкой форме выставлял императив фанатической, неумолимой правдивости, в императиве этом была своя правда. С другой стороны, когда Юнг протестовал против фрейдовской расправы над культурой, духовностью, творчеством (*Erinnerungen, Träume, Gedanken von Carl Gustav Jung. Zürich; Stuttgart*, 1961, S. 152), это само по себе тоже не было лишено благого смысла. Беда в том, что объективный исторический контекст, не зависящий ни от чьих добрых намерений, искривлял обе тенденции — и «разоблачительскую», и «антиразоблачительскую», лишая их подлинности и приводя к странному, фальшивому сговору, подчас как бы за спиной их носителей.
- <sup>30</sup> *Benn G.* Nietzsche — nach fünfzig Jahren. — In: *Gesammelte Werke*. München, 1975, Bd. 4, S. 1046.
- <sup>31</sup> Например, таким: «Греческая культура покоится на господском отношении одного малочисленного класса к классу несвободному, в 4—5 раз большему. В массе Греция представляла собой страну, населенную варварами. Как можно считать древних гуманными! Противоположность гоня и человека, работающего для добывания хлеба, наполовину вьючного животного» (*Ницше Ф.* Полн. собр. соч. М., 1909, т. II, с. 305). Это было написано в 1874—1875 гг., за шестьдесят лет до приведенного выше отрывка Г. Бенна.
- <sup>32</sup> *Nietzsche F.* Götzen-Dämmerung. — In: *Nietzsches Werke*. Leipzig, 1899, I. Abt., Bd. VIII, S. 83.
- <sup>33</sup> *Benn G.* Lebensweg eines Intellektualisten. — *Gesammelte Werke*. München, 1975, Bd. 8, S. 1923.
- <sup>34</sup> *Benn G.* Ithaka. — In: *Gesammelte Werke*. München, 1975, Bd. 6, S. 1479.
- <sup>35</sup> Ср.: *Давыдов Ю.* Негативная диалектика «Негативной диалектики» Адорно. — *Сов. музыка*, 1969, № 7—8.
- <sup>36</sup> Ср.: *Давыдов Ю.* Мистика потребительского сознания. — *Вопр. лит.*, 1973, № 5, с. 44—88; *Он же.* Преодоленный человек? (Проблема личности и культуры в эпоху крушения буржуазного гуманизма). — Там же, 1976, № 1, с. 123—177.
- <sup>37</sup> *Cox H. G.* Secular City. Secularisation and urbanisation in theological perspective. N. Y., 1965.
- <sup>38</sup> *Cox H. G.* The Feast of Fools. A theological essay on festivity and fantasy. Cambridge, Mass., 1969.
- <sup>39</sup> *Kerényi K.* Die Papyri und das Wesen der alexandrinischen Kultur. — *Kerényi K.* Apollon: Studien über antike Religion und Humanität. Düsseldorf, 1953, S. 157—169.

- <sup>40</sup> В советской науке можно назвать безупречно выполненную работу на строго конкретном материале: *Доватур А. И.* Платон и Аристотель. — Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966, с. 137—145.
- <sup>41</sup> Ср.: *Каграманов Ю.* Уловки техники и парадоксы «неоархаизма». — Вопр. лит., 1973, № 5, с. 89—110.
- <sup>42</sup> См., например: *McLuhan M.* Understanding Media. N. Y., 1966; *Idem.* From Cliché to Archetype. N. Y., 1970.
- <sup>43</sup> *Блюм У.* Коммуникативный вирус. — В кн.: Проблемы телевидения и радио. М., 1971, вып. 2, с. 154.
- <sup>44</sup> Ср.: Михайлов А. В. Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма». — В кн.: Искусство романтической эпохи. Материалы научной конференции (1968 г.). М., 1969, с. 106—126. Докладчик отмечает в частности: «„Научность“ со всеми ее последствиями, включая позитивизм и математизацию логического языка науки, в более или менее развитых формах представлена в романтизме, в психологии и естествознании романтизма и в обращениях философов и писателей к натурфилософским проблемам, — равным образом и мистическая образотворческая „ненаучность“» (с. 124).
- <sup>45</sup> Скажем шире: открытие бессознательного, превращение его в предмет мысли *само по себе* есть расширение сознания, его победа. Проблема иррационального — вполне рациональная проблема. «Внедрение понятия бессознательного в современную психологию, — указывал виднейший советский психолог, — было преодолением того вида идеализма, который заключался в интеллектуализме» (*Выготский Л. С.* Развитие высших психических функций. М., 1960, с. 354).
- <sup>46</sup> В этом смысле симптоматично качество мифообразности, мифоподобности, так часто выявляющееся в образной системе натурализма (которая может рассматриваться как эстетический коррелят позитивистской мысли). «Кто решился бы отрицать в эпике Золя символизм и тяготение к мифу, поднимающее его персонажей в область сверхреального?» — спрашивал Томас Манн (*Mann Th.* Gesammelte Werke. Berlin, 1955, Bd. X, S. 348).
- <sup>47</sup> *Тронский И. М.* «Илиада» и Гомер. — В кн.: *Гомер.* Илиада. М.—Л., 1935, с. 10.
- <sup>48</sup> Еуропа, 1803, S. 55.
- <sup>49</sup> *Creuzer F.* Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. Leipzig, 1810—1812, Bd. I—IV.
- <sup>50</sup> *Creuzer F.* Op. cit., Bd. IV, S. 533—535.
- <sup>51</sup> Сюда же относится противопоставление игры на струнных инструментах и вакхически-возбуждающей музыки флейт (*Creuzer F.* Op. cit., Bd. III, 365—368 и а.). Еще ближе подошел к концепции Ницше поздний Шеллинг в своих берлинских лекциях.
- <sup>52</sup> В качестве характерного примера можно назвать работы Рут Бенедикт (1887—1948), влиятельной американской исследовательницы в области этнографической социологии, разделившей первобытные культуры на «дионисийский» и «аполлоновский» типы (основная работа — «Patterns of Culture», 1934).
- <sup>53</sup> *Bachofen J. J.* Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Basel, 1859.

- <sup>54</sup> *Bachofen J. J.* Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart, 1861.
- <sup>55</sup> *Bachofen J. J.* Versuch über die Gräbersymbolik der Alten, S. 48.
- <sup>56</sup> Ср. рецензию Ф. Дорнзеифа на переиздание текстов Бахофена в 1926 г. (*Dornseif F.* Antike und Alter Orient: Interpretationen. 2. Aufl. Leipzig, 1959, S. 400—408).
- <sup>57</sup> Любопытно, что Ницше, проживая в Базеле и лично зная Бахофена, по-видимому, не проявил интереса к его трудам (известно лишь, что летом 1871 г. он брал в университетской библиотеке «Опыт о погребальной символике древних», что не нашло никакого отражения в его собственном творчестве).
- <sup>58</sup> *Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства. — *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., 2-е изд., т. 21.
- <sup>59</sup> *Mann Th.* Gesammelte Werke. Berlin, 1955, Bd. XII, S. 47.
- <sup>60</sup> *Mann Th.* Briefe. 1937—1947. Berlin; Weimar, 1965, S. 280.
- <sup>61</sup> *Baeumler A.* Bachofen der Mythologie der Romantik. — In: Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt: Aus den Werken von J. J. Bachofen herausgegeben von M. Schroefer. München, 1926, S. XXIII—CCXCIV.
- <sup>62</sup> *Baeumler A.* Bachofen der Mythologie der Romantik, S. CCLIII—CCLIV.
- <sup>63</sup> Там же, с. CCLIV.
- <sup>64</sup> Там же, с. CCL.
- <sup>65</sup> Там же, с. CCLVI.
- <sup>66</sup> Там же, с. CCLIV.
- <sup>67</sup> Тенденция статьи Боймлера была в том же 1926 г. очень точно охарактеризована в дневниковых записях Т. Манна (так называемый «Парижский отчет»). См.: *Mann Th.* Gesammelte Werke, Bd. XII, S. 46—50.
- <sup>68</sup> Здесь не место разъяснять понятийную и терминологическую систему Хайдеггера; чисто философский смысл его тезисов, сколь критически их ни оценивать, слишком многопланов, чтобы позволительно было разделяться с ними по ходу обсуждения совсем иной темы. Ср.: *Гайденко П. П.* Экзистенциализм и проблема культуры (критика философии Хайдеггера). М., 1963; *Она же.* Проблема времени в онтологии Хайдеггера. — *Вопр. философии*, 1965, № 12; *Она же.* Хайдеггер. — *Философская энциклопедия*. М., 1970, т. 5.
- <sup>69</sup> *Heidegger M.* Sein und Zeit. — In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Halle/Saale, 1927, Bd. VIII, S. 6.
- <sup>70</sup> *Heidegger M.* Platons Lehre von der Wahrheit. Bern, 1947.
- <sup>71</sup> *Heidegger M.* Holzwege. Frankfurt a. M., 1950, S. 243 (пер. П. П. Гайденко).
- <sup>72</sup> *Гайденко П. П.* Экзистенциализм и проблема культуры, с. 109—110.
- <sup>73</sup> *Манн Т.* Доктор Фаустус, с. 288.
- <sup>74</sup> *Freud S.* Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen in Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Leipzig—Wien, 1913.
- <sup>75</sup> Курьезно, что в этом пункте есть соприкосновения между интеллигентским и массовым сознанием XX в. По свидетельству К. С. Льюиса, для среднего английского рабочего любой персонаж античной истории неинтересен и недостоверен, ибо представляет собой «историю», зато гипотезы о доисторическом че-

- ловеке принимаются на веру, как «научный факт», не содержащий никаких проблем. «Доисторический человек отмечен ярлычком „наука“ и потому бесспорен, между тем как Наполеон и Юлий Цезарь отмечены ярлычком „история“ и потому недоверены» (*Lewis C. S. God in the Dock. /Ed. W. Hooper. Grand Rapids, Michigan, 1972, p. 241*).
- <sup>76</sup> *Horkheimer M., Adorno Th. W. Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M., 1969.*
- <sup>77</sup> Слово «христианский» употребляется у иных авторов XX в. до того расширительно, что можно только диву даваться. Пример в отечественной науке — статья М. С. Альтмана «К поэтике Гомера» (Язык и литература. М., 1929, т. IV, с. 29—58), где порок «христианизации» усмотрен в «Одиссее».
- <sup>78</sup> *Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 21.*
- <sup>79</sup> *Benn G. Gesammelte Werke. München, 1975, Bd. I, S. 109.*
- <sup>80</sup> Там же, с. 129 (здесь и ниже стихотворные переводы автора статьи).
- <sup>81</sup> Вышла в 1925 г. Бени в цитированной выше речи «Ницше — через пятьдесят лет» говорит о Ницше как основателе мира «людей без внутреннего наполнения», мира, в котором человека нет, а есть только его «симптомы».
- <sup>82</sup> *Benn G. Gesammelte Werke, Bd. I, S. 99.*
- <sup>83</sup> *Jung C. G. Erinnerungen, Träume, Gedanken. Zürich; Stuttgart, 1961, Kapitel 9.*
- <sup>84</sup> *Benn G. Gesammelte Werke, Bd. I, S. 76—77.*
- <sup>85</sup> Там же, . 94.
- <sup>86</sup> *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 25. Ср. у Честертона: «Любить вещь значит любить ее пределы; поэтому дети всегда будут играть на краю чего ни попадя. Ибо, когда мы приплыли к концу вещи, мы пришли к ее началу» (*Chesterton G. K. Tremendous Trifles. London, 1929, p. 183—184*).*
- <sup>87</sup> *Jünger E. An der Zeitmauer. Stuttgart, 1959, S. 93—94.*
- <sup>88</sup> По мнению этого мыслителя крайне правой ориентации, читатель XX в. так сочувственно видит «пограничность» положения Геродота просто потому, что сам присутствует при *конце* истории, личного самосознания, рационального мышления, как Геродот присутствовал при их начале. К общей характеристике Юнгера см.: *Михайлов А. В. Юнгер. — Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5.*
- <sup>89</sup> *Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 39.*
- <sup>90</sup> *Wells H. G. The Outline of History. London, 1919, V. I—II. Честертон возражал Уэллсу в своем «Вечном человеке» (ср.: *Letters of C. S. Lewis/Ed. W. H. Lewis. N. Y., 1966, p. 94*).*
- <sup>91</sup> *White L. The Science of Culture. A Study of Man and Civilisation. N. Y., 1949.*
- <sup>92</sup> *Rostow W. W. The Stages of Economic Growth. Cambridge, 1960.*
- <sup>93</sup> *Штаерман Е. М. Античность в современных западных историко-философских теориях. — ВДИ, 1967, № 3, с. 3—24, особенно с. 5, 7, 22.*
- <sup>94</sup> Ситуацию легко схватить от противного, присмотревшись хотя бы к такому почти безнадежному увещанию, высказанному в сугубо полемическом контексте: «Есть. . . термин, неотдели-



мые от тех мест планеты и от особенностей развития тех человеческих обществ, к которым они были привязаны первоначально» (*Эйдлин Л.* Идеи и факты. (Несколько вопросов по поводу идеи китайского Возрождения). — *Иностр. лит.*, 1970, № 8, с. 216). Призыв этот был бы беспредметен, если бы реальность не являла прямо противоположного.

- <sup>95</sup> Ср.: *Веселовский А. И.* Историческая поэтика/Под ред. В. М. Жирмунского. Л., 1940.
- <sup>96</sup> См.: *Пропн В. Я.* Морфология сказки. — В кн.: *Вопр. поэтики.* Л., 1928, вып. XII; то же. 2-е изд. М., 1969 (на с. 134—166 статья Е. М. Мелетинского «Структурно-типологическое изучение сказки», дающая историческую перспективу).
- <sup>97</sup> *Levi-Strauss C.* The Structural Study of Myth. — *Journal of American Folklore*, 78, 1955, p. 428—444.
- <sup>98</sup> *Михайлов Ал. В.* «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого. — *Декоративное искусство*, 1972, № 6/175, с. 28—32.
- <sup>99</sup> Вспомним восторги по поводу этого снятия чувства исторической дистанции, наполнявшие лирику Бенна и наполняющие в наше время прозу эссеистов и теоретиков типа Маклюэна.
- <sup>100</sup> *Михайлов Ал. В.* «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого, с. 31—32.

С. С. АВЕРИНЦЕВ

---

КЛАССИЧЕСКАЯ  
ГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ  
КАК ЯВЛЕНИЕ  
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО РЯДА



*Нас интересовало только одно — основное и главное: раскрытие отношения между мыслью и словом как динамического процесса, как пути от мысли к слову, как совершения и воплощения мысли в слове.*

Л. С. Выготский. Мышление и речь.

Прежде всего — несколько слов в пояснение заглавия.

Слово «философия», фигурирующее в заглавии, должно быть понято в довольно строгом смысле — именно философия, а не внешнее приложение к философии; конструктивная работа философской мысли, прокладывающей путь в неизвестность и получающей при этом импульсы от энергии слова, а не словесное украшение как инструмент вторичной популяризации.

К истории философии может быть два различных подхода. В пределе первый из них дает панораму *результатов*, второй — панораму *процессов*.

Можно искать в историко-философском материале прежде всего готовую доктрину того или иного философа, рассматриваемую как завершённый и замкнутый в себе продукт мыслительной работы, который то ли родился из головы своего создателя, как Афина из головы Зевса, то ли возник сам собою в некоем умозрительном пространстве. Если так, о соотношении философии с историко-литературным рядом говорить неправомечно; все литературное и вообще словесное может быть для философской доктрины только прикрасой и приправой, декоративным облачением, популяризацией этой доктрины, т. е. ее адаптацией к слабостям слушателя или читателя, педаго-

гической уловкой, целесообразной или даже необходимой по тактическим соображениям, но в принципе случайной по отношению к философской мысли как таковой.

Эта точка зрения, вовсе не лишенная смысла, появляется очень рано, отмечая уже первые опыты рефлексии мысли над самой собой. Так, Аристотель полагал, что если бы публика состояла исключительно из людей разумных и хороших, которые всегда были бы способны предпочесть рациональное содержание внушениям чувственной формы, в искусстве слова вообще не было бы никакой нужды<sup>1</sup>. Лукреций видел в себе самом — с нашей точки зрения, не вполне справедливо, но это другой вопрос — простого пересказывателя эпикурейской доктрины, который пускает в ход свой поэтический гений единственно для того, чтобы подсластить горечь суровой философии, сделать ее «съедобной» на вкус взрослых детей:

*... Коль ребенку врачи противной вкусом полыни  
Выпить дадут, то всегда предварительно сладкою влагой  
Желтого меда кругом они мажут края у сосуда;  
И, соблазненные губ ощущеньем, тогда легковерно  
Малые дети до дна выпивают полынную горечь.  
Но не становятся жертвой обмана они, а, напротив,  
Способом этим опять обретают здоровье и силы.  
Так поступаю и я...<sup>2</sup>*

В этой связи можно вспомнить, как античные авторы от Аристотеля до Плотина спорили о пресловутой «темпоте» Гераклита, усматривая в ней либо простую небрежность<sup>3</sup>, либо, напротив, обдуманый и целенаправленный дидактический прием, воздействующий на читателя в нужном направлении<sup>4</sup>. Но небрежность или ухищрение одинаково случайны по отношению к философской мысли как таковой; и тут и там предполагается, что Гераклит в принципе мог бы писать по своему произволу совсем иначе, что высказанное им доктринальное содержание могло бы быть вложено в любую другую литературную форму, само не претерпевая от этого ни малейших изменений.

То же с диалогами Платона: их интерпретация от времен Плотина до времен Шлейермахера была ориентирована на реконструкцию некоего связанного «систематического» изложения, которое якобы предсуществовало

в уме Платона, чтобы затем дробиться и преломляться в призмах отдельных диалогов с их частными темами и с прихотливыми особенностями их литературной композиции<sup>5</sup>. Чтобы понять диалоги «правильно», требовалось сначала совлечь с них художественный покров.

Если представить себе, что это так, что содержание кристаллизуется без участия формы, а выбор формы произволен относительно содержания, — тогда литературные аспекты философского текста имеют не больше касательства к тому, что делает этот текст собственно философским, как, скажем, красивая виньетка в прижизненном издании какого-нибудь старинного мыслителя — к мысли этого мыслителя. Виньетка есть факт истории книжного декора, не имеющий ровно никаких прав войти в историю философии; но и философская доктрина, по случайности подавшая повод к рождению винюетки, может быть, вдохновившая ее мотивы, тем не менее отнюдь не входит в историю искусства. То и другое как-то объединяется в горизонте общей истории культуры; возможны более или менее убеждающие (хотя всегда необязательные) параллели, скажем, между изяществом винюетки в стиле рококо и обдуманной легкостью аргументации энциклопедиста; однако ни о каком пересечении двух разнородных рядов думать не приходится. Факты одного ряда лишь сугубо окказионально должны быть привлечены для пояснения фактов другого ряда. Так и здесь: существуют объекты, например Платоновы диалоги, которые могут быть поделены между историей философии и историей литературы — но именно поделены, т. е. более или менее однозначно расчленены на уровни, относящиеся либо туда, либо сюда. Скажем, красивое описание ландшафта с платаном и родником в начале «Федра»<sup>6</sup> неоспоримо литературно, а к философии имеет, по-видимому, разве что косвенное отношение; с другой стороны, категориальный анализ диалектики Единого и Иного в «Пармениде» — философия, и притом очень строгая, но литература тут не при чем. Все, что составляет предмет истории философии, уже тем самым исключается из области истории литературы как таковой — и обратно.

Заниматься на таких основаниях художественными «мотивами», «моментами» и «приемами», встречающимися в текстах античных философов, — это дело, не представляющее не только никакой специфической сложности, но

и никакого специфического интереса. «Красоты слога» остаются «красотами слога»; они не приобретают нового качества из-за того, что на сей раз украшают не какое-либо инос, а именно философское сочинение. Ни дополнительных методологических проблем, ни дополнительных методологических возможностей здесь не обнаруживается. Например, упомянутая экфраза ландшафта из «Федра» есть попросту экфраза, несущая определенные жанровые признаки, хорошо известные из внефилософских текстов; даже если мы потщимся отыскать некую ассоциативную связь между этой экфразой и философским содержанием диалога в целом — предприятие вполне дозволенное, однако несколько сомнительное, ибо где, спрашивается, два объекта, которые при толике находчивости не удалось бы связать цепочкой логических или эмоциональных ассоциаций? — ... даже если мы найдем такую связь, дела это не изменит. Мы не получаем шанса узнать что-нибудь действительно новое о греческой классической философии через ее соотнесение с историко-литературным рядом. Как философия, так и литература удерживают свое тавтологическое равенство себе.

Все становится иным, если искать в истории философии не архив готовых результатов мысли, доктрин и систем, но запечатлевшийся в конкретных текстах живой процесс мышления, который каждый раз осуществлял себя в неповторимой исторической ситуации. Тогда философ, сочиняющий афоризмы или диалоги, уже не выглядит пересказчиком самого себя. Мыслительная работа не столько предшествует работе над словом, сколько идет с ней рука об руку, перекрепляясь в непредсказуемых пересечениях. Только воплощаясь в слове, перебарывая сопротивление слова, присваивая его энергию, мысль впервые «приходит к себе», обретает внутреннюю *действительность*, а не просто внешнюю сообщимость. Даже отталкивание от косности слова, от его недостаточности (по формуле «мысль изреченная есть ложь»<sup>7</sup>) служит для мысли далеко не последним стимулом. Вообще, мысль выясняет себя, поверяет себя и утверждает себя, соотносясь со словом и будучи измерено его мерой; прежде чем слово должно будет передать мысль собеседникам в диалоге, оно само — первейший диалогический «собеседник» мысли и мыслящего. Может быть, стоит вспомнить терминологические разграничения древних стоиков, противо-

поставлявших друг другу «слово произносимое» ((λόγος προφορικός — инструмент сообщения мысли) и «слово внутреннее» (λόγος ἐνδιάθετος — инструмент помысливания мысли)<sup>8</sup>; однако это всего лишь уровни единой реальности, без труда (хотя не без пользы) вычленимые в абстракции, но неразделимые в конкретном предмете исследования. Особенно если этот предмет — философский текст! Ведь настоящий философ тем и отличается, скажем, от ратора, что у него λόγος προφορικός — *всегда* еще и λόγος ἐνδιάθετος. Голый, беспримесный λόγος προφορικός для философского употребления строго противопоказан.

О диалектике «внутреннего» и «внешнего» применительно к идее и слову выразительно говорил в свое время Г. Г. Шпет: «Если „идея“ не разрешима вовне, она — ничто. Но если она — живая действительная идея, она не „только идея“, а *ἰδέα*, т. е. *вид*, прежде всего внешний видимый облик»<sup>9</sup>. И еще: «Требование формы исходит от содержания. Содержание без формы есть чистая страдательность»<sup>10</sup>. Заманчивая задача — хоть отчасти реконструировать путь философской мысли от «ничто» — к жизни, от чистой страдательности — к действительности, путь ее становления через разворачивание вовне; а если путь этот отложился где-нибудь, то, конечно, там, где он прошел, т. е. в слове, самой первой и самой существенной «внешности» мысли. «Слово — незаменимый и неизменный образ действительности как внешности: все, без остатка, действительное бытие — вовне»<sup>11</sup>.

Все сказанное до сих пор относится к философии «вообще». Но к греческим «досократикам», а затем к Платону и отчасти еще к Аристотелю это относится в совершенно уникальной мере. Причина проста и ясна для каждого, хотя схватить последствия этой причины во всем их объеме вовсе не так просто. От Фалеса до Аристотеля — немногим более двух столетий; но за этот срок философия необратимо стала философией, родившись из недр традиционной «мудрости» и отделившись от всех иных форм общественного сознания, определив свою сущность, свои задачи, свою специфическую умственную технику. Философы последующих эпох и культур — эллинизма и Рима, исламских цивилизаций и западноевропейского средневековья, Ренессанса, Просвещения и так далее, вплоть до классического немецкого идеализма, — имели дело уже с готовым понятием философии как таковой, сложившимся именно тогда.

Что есть философия, все узнавали от греков — как Цицерон, так и Августин, как Ибн Рошд, так и Фома Аквинский, как Декарт, так и Кант; но самим грекам не от кого было это узнать. Даже блестящее творчество греческих умов на арене философии — выдвижение спорящих между собой систем, концепций и доктрин, осуществление важных частных открытий — бледнеет рядом с более уникальным их делом — с созданием самой названной «арены», которая предоставила простор для спора и для открытий. Философы классической Эллады в редком богатстве основывали школы и направления, но это было одновременно соучастием в делящемся процессе «основания» философии, которая оказалась окончательно «основанной», пожалуй, именно к историческому моменту «Метафизики» Аристотеля (включающей, между прочим, *историю* профессиональных проблем — важный симптом). Вот различие между качеством философской инициативы до и после этого исторического момента, грань, отделяющая моралистов Стои — от Сократа, Посидония — от ионийской натурфилософии, даже Эпикура — от Левкиппа и Демокрита. Те, кто пришел позже, работали внутри философии, причем работа их могла быть достаточно оригинальной; но только тем, кто пришел раньше, дано было работать над выяснением сущности самой философии. Такая ситуация неповторима.

Существенное отличие философии от традиционной «мудрости» мифа и житейского опыта в том, что если последняя говорит нерасчлененными общепринятыми символами, а значит, словами, то философия стремится говорить категориальными понятиями, а значит, терминами. Рождение философии из не-философии — это рождение философского языка из житейского языка, перерождение слова в термин: процесс делящийся, противоречивый, даже парадоксальный. После двух с половиной тысячелетий существования философии настолько привычной стала традиционная стабильность философских терминов, их приметная выделенность в особо окрашенный лексический пласт и удаленность от просторечия, наконец, их однозначность, составляющая их непререкаемое свойство именно как терминов, что мы и перед лицом сколь угодно раннего философского текста автоматически ждем однозначного ответа на вопрос относительно каждого значащего слова в тексте: термин это или не термин? Вопрос, конечно, здравый, более того, совершенно необходимый. Не поняв

терминов, специфичных для эпохи, для автора, для текста, нельзя и подступаться к истолкованию текста; а каждый философский текст терминологичен в меру своей принадлежности к сфере философии. Но терминологичность классических греческих текстов — качественно иная, «наощупь», по «тембру» иная, нежели терминологичность позднеантичных доксографов, не говоря уже о средневековых схоластах или философах Нового времени. Это терминологичность *in statu nascendi*, когда каждое слово чуть ли не на глазах у читателя выхватывается для терминологического употребления из родной стихии быта и еще трепещет, как только что выловленная рыба. Подлинник Платона или Аристотеля никогда не имеет того налета почтенной искусственности, который неизбежно в той или иной мере привносится переводом, будучи всем привычен по текстам Спинозы или Гегеля; настолько привычен, что без него как будто и не построишь абстрактного онтологического высказывания. У греков классической поры философские термины еще не достаются из рук многовековой традиции, не запечатываются для специфического функционирования; чаще всего это слова «домашние», «первые попавшиеся», простоту которых труднее всего схватить и уж совсем невозможно передать в переводе.

*Она всего пужнее людям,  
Но сложное понятней им, —*

сказано о такой простоте у Пастернака. Конечно, термины греческой философии — это термины, но их позиция в лексическом составе языка, масштабы их дистанционности от прочих слов не такие, как мы привыкли. Слово уже становится термином, но продолжает появляться у того же автора, в том же тексте, как обычное слово, будто с ним ничего не случилось. Возьмем хотя бы слова *ἰδέα* и *εἶδος* у Платона. Даже тот, кто почти ничего не знает о Платоне, слышал, что Платон создал «учение об идеях»; тот, кто знает чуть больше, слышал еще слово «эйдос», являющее собой почти синоним «идеи»<sup>12</sup>. Что-что, а уж слова «идея» и «эйдос» обязаны быть в текстах Платона терминами, более того, терминами центральными, а значит, особенно твердо установленными. И вот мы раскрываем Платона и читаем, что красивый юноша Хармид превосходит сверстников не только «идеями» (*τῆν ἰδέαν*), но



впридачу к этому и более внутренним качеством «воздержности» (σωφροσύνη) <sup>13</sup>. В таком контексте «идея» означает попросту «вид» в самом житейском смысле слова, мало того, специально «внешний вид», поверхностную и даже обманчивую «видимость», «наружность» — в отличие от нравственного облика. Чтобы мы не подумали, будто мы ослышались или Платон обмолвился, под конец диалога идет то же противопоставление: Хармид хорош «идеями» (τῶν ιδέων), но, кроме того, весьма рассудителен «душой» (τῶν ψυχῶν) <sup>14</sup>. «Идея» как внешнее противопоставляется «душе» как внутреннему. Так Платон поступает со словом «идея» отнюдь не в одном «Хармиде», но и в других диалогах: например, в «Протагоре» о мальчике сказано, что по «природе» (τῶν φύσιν) он, кажется, благороден (καλὸς κάγαθός), а уж по «идее» очень красив <sup>15</sup>. «Природа» — внутренний облик, служащий предметом догадок, но «идея» — внешний облик, воспринимаемый чувственно и непосредственно. В таком, менее всего «идейном» или «идеальном» смысле греки употребляли слово «идея» задолго до Платона и без связи с какой бы то ни было философией <sup>16</sup>. Например, еще дидактические дистихи Феогнида предупреждали, что внешность обманлива, выражая эту обычную мысль так: «идеи» (т. е. наружные облики людей или предметов, скажем поддельного золота или серебра) часто обманывают мысль (γνώμη) <sup>17</sup>. Но как поразительно, что Платон, переосмысливший старое слово, давший ему в веках новую судьбу, продолжает, как ни в чем не бывало, тут же, рядом, вводить это слово в преобразованном, «обывательском» смысле, что бытовое и философское словоупотребление остаются соседями — от одного рукой подать до другого! <sup>18</sup>

Этим достаточно существенно определяется жизнь слова в греческой философской прозе классических времен, характерная «физиономия» этой прозы. Однако ни один перевод не может предупредить о таком свойстве текстов Платона: разумеется, *ιδέα* в вышеприведенных местах никак не может быть передана как «идея», что явилось бы попросту безграмотностью или юродством, вместо него должны стоять соответствующие его бытовому значению слова — и читатель перевода спешит дальше, так и не узнав, что *ιδέα* — идея и *ιδέα* — внешность поименованы одним и тем же житейским словом. Тем резче поражает это читателя подлинника. Характерное выражение испытан-

ного шока — слова глубокого знатока платоновских текстов: «Нам говорили об „идеях“ Платона, которых у самого Платона, кстати сказать, днем с огнем не сыщешь»<sup>19</sup>. Это сказано, конечно, не без вызова; более спокойный и деловой характер имеет констатация, сделанная этим же исследователем после кропотливого взвешивания на ладони каждого из 504 случаев употребления Платоном слов «идея» и «эйдос»:

*«Проанализированное словоупотребление обладает немомверной пестротой, удручающей всякого исследователя, который бы захотел сделать для себя каждый текст ясным. Термины «эйдос» и «идея» у Платона употребляются, в общем, чрезвычайно редко. 408 текстов с «эйдосом» и 96 с «идеями», это что-то почти невероятное. 96 случаев «идеи» на сотни и тысячи страниц, — это носит характер курьеза. Что же это за «учение об идеях», в котором самый термин «идея» почти, можно сказать, не употребляется, ибо из 96 текстов с «идеями» только очень немногие, как показано выше, имеют твердое отношение к «учению об идеях»? Этот вопрос невольно возникает у каждого, кто пожелает вдуматься в платоновское словоупотребление. Далее, указанные термины употребляются так, что многие из самых ответственных мест, относящихся к «учению об идеях», обходятся совершенно без них. И, нужно прямо сказать, «учение об идеях» у Платона трактуется и может быть изложено совершенно без помощи терминов «эйдос» и «идея». Но самое главное, это невероятная пестрота значений. Попадают случаи, где на протяжении нескольких строк значение «эйдоса» меняется несколько раз. < . . . > О терминологии Платона можно прямо сказать, что по крайней мере в отношении «эйдоса» и «идеи» она почти отсутствует»<sup>20</sup>.*

Вот что ждет нас, когда мы от переводов и пересказов греческих текстов переходим к ним самим. Возьмем хоть слово «катарсис»; для современного сознания это термин, и термин достаточно ходовой — ему посвящено по статье не только в «Философской энциклопедии» и «Краткой литературной энциклопедии», но и в последнем издании БСЭ. Популярная литература по эстетике, обращаясь к массовому читателю, чрезвычайно уверенно оперирует словом «катарсис»; не редкость оно и в критической журнальной статье. Как ясно всем (кроме специалистов по Аристотелю), «катарсис» — это «эстетическая катего-

рия», которая была не только «введена» в пауку эстетику, но даже «разработана» Аристотелем<sup>21</sup>. Если читать некоторые пересказы Аристотеля<sup>22</sup> и стараться не заглядывать в него самого, пожалуй, возникает впечатление, что «Поэтика» вообще посвящена не чему-нибудь, а именно «разработке» этой категории, что «катарсис» — центральное понятие, а значит, и ключевой термин трактата в целом. Сколько же раз употреблен этот термин? Оказывается, во всем дошедшем тексте «Поэтики» слово *κάθαρσις* (нормально означавшее по-гречески либо медицинские меры по удалению ненужных веществ из организма, либо обряды ритуального «очищения» от скверны) встречается всего *один* раз<sup>23</sup>, к которому можно, правда, добавить несколько раз подряд в одном месте «Политики»<sup>24</sup>. Правда, всюду цитируемая фраза из «Поэтики» имеет в себе что-то очень заманчивое и многообещающее, так что не приходится удивляться сотням попыток ее истолковать<sup>25</sup>; однако, как на зло, фраза эта невразумительна уже на грамматическом уровне («очищение подобных аффектов» или «очищение от подобных аффектов?»). По энергичной, как всегда, констатации А. Ф. Лосева, «тут нет ни одного понятного слова»<sup>26</sup>. Так как же, термин *κάθαρσις* или не термин? По-видимому, какой-то минимум терминологичности за этим словом приходится признать — хотя бы потому, что как в медицинском, так и в сакрально-обрядовом употреблении оно было термином; осуществленное Аристотелем переосмысление можно назвать *катахрезой* термина, как бы паратермином. С другой стороны, есть же в тексте «Политики» не вполне ясная отсылка к «Поэтике» (может быть, к утраченной части); значит, для самого Аристотеля существует фиксированное значение слова *κάθαρσις* применительно к трагедии («Поэтика») и к музыке («Политика»), сознательно выдерживаемое от одного трактата к другому. И все же — до чего реальная жизнь, реальная лексическая ситуация этого термина в текстах Аристотеля не похожа на то, что мы привыкли связывать с понятием термина! Дело не в том, чтобы непременно согласиться со скептиками, не устающими спрашивать, знал ли вообще Аристотель «так называемый» трагический катарсис<sup>27</sup>. Но современный подход к греческим философским текстам настоятельно требует реалистического, осмотрительного, чуткого подхода к специфике *становящейся* терминологичности.

Если так обстоит дело с Платоном и даже с Аристотелем, что же сказать об архаике и ранней классике, о досократиках, гораздо ближе стоящих к критическому моменту неразличимости «уже-философии» и «еще-не-философии»? Когда-то этой проблемы попросту не видели. Поэтому, например, «замечательное по глубине и четкости изложение Гераклита у Гегеля, с одной стороны, весьма близко отражает отвлеченную сущность его философии, будучи во многом адекватной ее логической формулой, но, с другой стороны, именно в силу своей логичности и отвлеченности не имеет никакого отношения к Гераклиту»<sup>28</sup>. Ибо «первое, что бросается в глаза при вчитывании в собственные суждения Гераклита, это *полное отсутствие отвлеченной терминологии*»<sup>29</sup>. «Если иметь в виду логически определенные понятия и категории, то у него нет ни «покоя», ни «движения», ни «бытия», ни «небытия», ни «становления», ни «совпадения противоположностей», ни «ума», ни «разума», ни «материи», ни «духа», ни «мирового закона», ни вообще каких бы то они было отвлеченно построенных философских предметов»<sup>30</sup>. Надо надеяться, читатель не посетует на столь пространные выписки из работ того, кто более полувека являет собой в отечественной науке об античности едва ли не самого чуткого выразителя новых тенденций, требующих, чтобы при анализе древнего философского текста вся конкретность жизни слова попала в поле зрения, была прочувствована и продумана.

Итак, греческая философия до Аристотеля — это огромное пространство, в котором лексически задает тон слово, сделавшее первый шаг к состоянию термина (иначе это не была бы философия), но находящееся в пути. Что же происходит со словом на этом пути?

Первое, что приходится заметить: пока статус философского термина не стабилизировался в профессиональной практике и в общественном осознании этой практики<sup>31</sup>, бытовое слово, как правило, не преобразуется в философский термин непосредственно, без промежуточного звена. Это и понятно. Пока бытовое слово остается бытовым словом, оно, при всей своей непринужденной многозначности, значит, в конце концов, не более того, что оно значит; оно «равно себе», ибо в силу своей обыденной «простоты» не терпит причуд и фантастичности, не выступает из собственных пределов. Когда философский термин уже стал

1

философским термином, он тем более однозначен, намеренно фиксирован, стабилен — иначе он не был бы термином. Значит, как бытовое слово, так и термин — предметы малоподвижные, которые «знают свое место» и не дают сдвинуть себя с этого места. Но для рождения термина нужен как раз *сдвиг*. Если вообразить, будто бытовое слово как такое может стать термином, получается некое подобие Зеноновой апории о стреле: вот сейчас стрела находится в таком-то месте, в следующее мгновение — в другом месте, а когда же, как же она успела переместиться? Между бытовым словом и философским термином непременно должна лежать зона, в которой слова освобождены от жесткой связи со своим жизненным «местом», сдвинуты с него, вышли из своих берегов, из равенства себе. Иначе говоря, это зона *метафоры*. Ведь философский термин, если взглянуть на него с противоположного полюса, из сферы житейской речи, есть не что иное, как остановленная, фиксированная, застывшая метафора: бытовое слово, систематически употребляемое в несобственном смысле. Для обыденного сознания любое философское высказывание предстает с необходимостью как сплошная катахреза, словесный выверт, отклонение от «честного» лексического узуса — как *игра слов*; со времен стародума Стрепсиада обыденное сознание не уставало заявлять об этом достаточно определенно. Как во всякой долговечной клевете, здесь есть крупца истины. Пусть «готовый», респектабельно-стабильный философский термин по всей видимости куда как далек от игровой сферы; однако он рождается из игры<sup>32</sup> и несет на себе сигнатуру своего происхождения.

Бытовому слову стать термином — это *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*, т. е. авантюра, по самому определению запретная для него в его качестве бытового слова. Чтобы *перенестись* из одного лексического ряда, привычного, в другой лексический ряд, заново рождающийся, ему надо пройти состояние слова, по своему значению *переносного*, и состояние это — поистине «из ряда вон выходящее» (*μεταφορά* — «перенесение»). Возможности слова внезапно расширяются; оно обретает вольность (которую утратит, окончательно утвердившись в статусе термина и приняв вместо «обычного права» житейской речи продуманную дисциплину речи профессиональной). Пока оно как бы неподзаконно. Мы можем говорить о диалектическом «скачке» от бытового слова к термину; но этот «скачок»,

saltus, реализуется в таких движениях речевой фантазии, которые скорее похожи на пляс, saltatio (по русской поговорке, цитируемой Далем, «где скажут, тут и пляшут. . .»). Ибо исторически необходимая установка на преобразование слова ради нужд философского языка закономерно побуждала приглядываться к слову и на разные лады разрабатывать его возможности также и там, где это не требовалось никакой утилитарной надобностью, безмотивно — раз начавши, невозможно остановиться. Ум эллинского философа — почти произвольно работающий «генератор» тропов, антитез, всякого рода словесной и просто звуковой игры. Вот где вовсю шла в дело ради новой цели очень старая традиция — наполовину народная, наполовину жречески-оракульская<sup>33</sup> традиция замысловатого, хитроумного, своенравного слова.

Относительно философа столь архаического, как Гераклит, вплотную примыкающего к вышеназванной традиции, это ясно без всяких примеров. О нем в этой связи писали достаточно<sup>34</sup>. Но что мы встречаем буквально на каждой странице подлинного текста Платона?

Возьмем для пробы хотя бы «Государство» (можно взять вместо него любой другой диалог).

Вот речь идет о том, что лжефилософ, приступающий к умозрению вопреки своей недостойной природе, — подобие разбогатевшего выскочки, вчерашнего раба, «только что освобожденного от оков и отмытого в бане», который справляет свадьбу с дочерью своего прежнего господина<sup>35</sup>; «освобожденного» — λελυμενου, «отмытого» — λελουμενου (различие — в легкой модификации единственного гласного, даже не меняющего своей долготы!)<sup>36</sup> Зачем нужна эта исология<sup>37</sup>, эта словесная завитушка во вкусе Горгия? Очевидно, она не имеет никакой определенной цели; но именно безмотивность приема дает почувствовать, насколько речь у Платона каждое мгновение заряжена энергией, которая в одних случаях идет на конструктивную работу по созданию философского языка, но там, где этого нет, непременно находит себе игровую разрядку.

Или еще: зачем, описывая распущенный образ жизни «тираннического» юноши<sup>38</sup>, Платон сталкивает слова επιθυμιαι («вожделения») и θυμιαματων («благовоний») с таким расчетом, чтобы пять букв ΘΥΜΙΑ повторялись два раза подряд? Ради этого ему приходится пустить в ход

довольно изысканный, даже искусственный троп: ἐπιθυμία θυμιαμάτων τε γέμουσαι καὶ μύρων («вожделения, избилующие благовониями и мазями»). Здесь совершенно точно угадана этимологическая связь двух слов, восходящих к одному корню (ΘΥΜ, родственный латинскому «fumus» и славянскому «дым», совмещает значения «запаха», «страсти» и «храбрости», как русское «дух»<sup>39</sup>). Платон задумывался о таких вещах и специально обсуждал в «Кратиле» связь между ἐπιθυμία и θυμός<sup>40</sup>.

Любопытно, однако, что на этот раз он воздерживается от каких бы то ни было прямых высказываний по вопросам этимологии — то ли потому, что мысль о связи слов была для него самого неясной, непродуманной догадкой, то ли, скорее, потому, что ход главного рассуждения не оставлял места для таких экскурсов; не «Кратил» же здесь, в самом деле! Но от легкого, почти неприметного, на что-то намекающего форсирования словесных созвучий Платон не воздерживается и здесь. Не переставая пристально следить за своей мыслью, он быстрым движением глаз словно показывает особо внимательному читателю на любопытное свойство, обнаруживающееся в языковом материале. Прием пущен в ход, хотя не принужден работать на обоснование какого-либо тезиса об «истинном» смысле слов, а проходит «просто так»; снова безмотивность. Мы привыкли к такому способу обращаться со словами не столько в философской прозе, сколько у новейших поэтов<sup>41</sup>.

Третий пример: Платон выясняет природу государственного коллектива, члены которого дополняют друг друга в условиях разделения труда, как нумерического множества граждан (в шутку даже определяется минимум, потребный для построения «государства» — четыре или пять человек, сообща удовлетворяющих свои нужды)<sup>42</sup>. Итак, государство, гражданская община (πόλις) — это прежде всего «многие» (πολλοί). По случайности эти греческие слова созвучны, хотя этимологически не имеют ничего общего. Конечно, это ничуть не помешало бы Платону предложить глубокомысленно-фантастическую этимологию в духе «Кратила» и вывести πόλις из πολλός. Однако он этого не делает и на сей раз; он ограничивается тем, что несколько раз подряд ставит оба слова в дразнящей близости друг от друга (πόλις... πολλῶν ἐνδεής<sup>43</sup>, πολλῶν δεόμενοι, πολλούς εἰς μίαν οἴκησιν ἀγείραντες... ἐθέμεθα πόλιν ὄνομα<sup>44</sup> и т. д.).

(Слова ἐθέμεθα πόλιν ὄνομα («положили имя ему полису») показывают, до какой степени раздумья Платона близки здесь к специфической «кратилловской» проблематике нареkania имен; однако раздумья эти не выходят на поверхность, не эксплицируются ни в каком утверждении, оставаясь на такой глубине, на которой они подвластны не историко-философскому учету высказанных тезисов — в этом смысле здесь нечего учитывать! — а *только литературоведческому анализу*.

Неизбежность таких случаев довольно понятна. Вчитываясь в тексты Платона, едва ли возможно не ощутить разрыва между проворством его интеллектуальной фантазии и медлительностью раскручивающихся механизмов современной ему техники философствования. (Чего стоят одни дихотомии!) Конечно, Платон был очень заинтересован в этих механизмах — ведь он положил много труда, чтобы их усовершенствовать, и будущее дисциплинированного мышления было связано с ними. Но в его голову на каждом шагу приходило куда больше мыслей, чем ему с руки было бы тут же проверять, разрабатывать, додумывать, проследивать дальше — да просто формулировать; нить упорядоченного рассуждения и так все время теряется<sup>45</sup>. Не отбрасывая, не оставляя нереализованными каких-то заманчивых мыслительных возможностей, Платон явил бы невозможное зрелище путника на распутье, который желает идти одновременно и прямо, и направо, и налево (что-то вроде сюрреалистической утопии «сада раздваивающихся тропинок» из рассказа Хорхе Борхеса — интеллектуального лабиринта, где выбор заменен синхронным сосуществованием всех альтернатив со всеми их импликациями). Ему приходилось недоговаривать; не так уж редко он прямо об этом заявляет<sup>46</sup>.

В других случаях, интересующих нас, промелькнувшая и невыговоренная догадка оставляет след в виде мгновенной словесной игры. Но здесь не место вдаваться в проблемы психологии платоновского творчества. Достаточно важно то, что есть такие аспекты *мысли* Платона (а не просто эстетизирующего оформления этой мысли), которые требуют для своей правильной оценки историко-литературного подхода.

Количество приводимых примеров можно было бы расширить до бесконечности, в конце концов скатившись к простому переписыванию большей части платоновских



текстов. *Наличие каламбурных разрядок, немотивированных, не прикрепленных ни к какому утилитарному заданию, но очень интимно и необходимо связанных со специфическим способом мыслить, — для Платона норма; отсутствие таких разрядок — исключение.* Уж если речь идет о том, что непрофессиональный работник *παρῆ ἔργου χαίρον* («пропустит время для дела») <sup>47</sup>, через несколько строк будет сказано, что делает он это дело *ἐκ παρέρργου μέρει* («как побочное») <sup>48</sup>; *παρῆ* и *ἔργον* сами собой сцепляются в *πάρεργον*.

Современный читатель, рассматривающий строки глазами, может и не заметить созвучия; но Платон рассчитывал на иного читателя, который не «штудирует», не «прорабатывает» философский текст с карандашом в руке, а проговаривает написанное звучащей гортанью и схватывает тренированным слухом, так что для него подобные вещи вняты <sup>49</sup>. На другом конце шкалы — созвучия, которых невозможно не заметить даже нам: скажем, когда рассказ об эсхатологическом видении Эра, замыкающий «Государство», вводится замечанием, что это рассказ отнюдь не «Алкиноев» (*Ἄλκίνοῦ*) <sup>50</sup>, но мужа «доблестного» (*ἀλκίμου*) <sup>51</sup>, так что два слова с почти идентичным звуковым обликом — *Ἄλκίνοῦ, ἀλκίμου* — стоят в одной фразе, совсем рядом. Сколь бы различной, однако, ни была степень выявленности платоновских каламбуров и звуковых сцеплений, подаются ли они «педалированно» или «под сурдинку», все в совокупности они решающим образом определяют облик текстов Платона, их физиогномическую характерность. Пожалуй, как раз чуть-чуть спрятанное, не лезущее в глаза применение приема, столь отличное от подчеркнутости Горгиевых *σχήματα*, особенно способствует тому, что словесная игра на самых различных уровнях становится всепроникающей атмосферой для всего состава текста, не локализуясь, как у Горгия, в специально к тому назначенных «ударных» местах.

Однако именно об этой атмосфере, атмосфере полусознательного каламбура, более или менее равномерно разлитой у Платона повсюду, речь заходит реже всего. Как правило, взгляд исследователя проходит сквозь нее, словно это и впрямь воздух — не один из осязаемых фактов текста, а зыблящийся воздух *между* этими фактами. Одна проблема — как ее заметить; другая — как отыскать слова для ее описания. Хороший современный поэт су-

мел бы сделать и то и другое <sup>52</sup>; но современные поэты обычно не читают по-гречески и не пишут ученых исследований об отборе речевого материала у Платона. (Еще того менее они были бы способны поставить этот отбор в связь с исторически конкретной ситуацией становления философского языка.) Но что же специалисты? Они отмечают в комментариях случаи вроде Ἰλκίνοῦ — ἀλκίμου и Πανσανίου — πανσαμένου (тем более что второй каламбур в виде исключения оговорен самим Платоном!); но если слова как-то неопределенно подстраиваются друг к другу — πολλοί к πόλις, πάρεργον к столкнувшимся παρῆ и ἔργου, а начало слова θυριάματα повторяет конечные звуки слова ἐπιθομαί, что здесь, собственно, констатировать, хотя бы и в подстраничных примечаниях?

Каждый из этих казусов, взятый изолированно, может быть и случайностью (хотя чем пристальнее учитывать контекст, тем менее мыслимым это представляется); он может быть бессознательным проявлением литературного гения Платона; он может быть, наконец, совершенно сознательно примененным приемом — но в чем именно авторский умысел? Надо полагать, что неразрешимый вопрос о бессознательности или сознательности каждого отдельного каламбура заводит нас на ложный путь. Важно само это напряженное, возбужденное, раскованное состояние слова, как факт «атмосферический». Но с такими фактами науке труднее всего. Здесь не на кого жаловаться; что, однако, получается в итоге? Тот, кто не владеет греческим языком, попросту не имеет никаких шансов узнать об этой выразительнейшей и характернейшей черте отношения Платона к слову. Переводы не передают ее, что вполне понятно; игра слов не может быть перенесена в пределы другого языка, а изоцряться в сочинении собственных каламбуров на манер платоновских — занятие хотя и заманчивое, однако запретное, ибо оно приводит к деформации философского содержания. Но научная и тем более научно-популярная литература по теме «художественные приемы в диалогах Платона» <sup>53</sup>, как отечественная, так в общем и зарубежная <sup>54</sup>, говорит о чем угодно — о композиции диалогов, о пластических образах собеседников, о ландшафтных зарисовках, об иронико-сатирических моментах, наконец, о вводимых в диалоги мифах, — только не о том, из чего все это сделано, не о материальной фактуре словесной ткани. Никто не опи-

сбивает текст с такого близкого расстояния. Это заставляет вспомнить забавную жалобу Честертона, сетовавшего на журналистов, со слов которых он всегда знал, что Бернард Шоу говорит со страстью к парадоксу, с насмешкой над сантиментами и т. д. и т. п.; но лишь когда Шоу первый раз открыл рот в его присутствии, Честертон смог узнать самую простую и конкретную вещь — что Шоу говорит с ирландским акцентом<sup>55</sup>. Слово у Платона, как и у его предшественников, перво создателей философского языка, расковано и разбужено, даже раздражено, без прямой пужды подвижно; избыток не вполне еще определившихся возможностей придает ему здоровую нервность породистого и норовистого животного (недаром пути мысли так часто изображаются Платоном в метафорах охоты<sup>56</sup>). Вот специфический «акцент», о котором нас не предупреждают пересказы Платона, но который нельзя не слышать с первых же слов его собственной речи. Как во всяком акценте, в нем есть нечто «неуловимое»; но он *должен* быть уловлен, схвачен, вовлечен в поле анализа — и не как-нибудь, а в связи с динамикой историко-философского процесса. «Большинство исследователей, — замечал в свое время А. Ф. Лосев, — рассматривают учение Платона об идеях само по себе, в его чисто логической природе, а платоновскую стилистику — тоже саму по себе, вне всякого отношения к учению об идеях. Это нельзя считать особенно большим достижением науки. Дифференциация работы тут ведет к большому ущербу исследования и понимания Платона. Стилистику Платона необходимо понять и как типическую черту его философствования, *как стиль его учения об идеях*». И он добавлял: «Это — огромный вопрос, разрешать который сколько-нибудь методически я сейчас и не берусь»<sup>57</sup>.

«Огромный вопрос» еще долго будет стоять перед наукой; но где же еще предвидится его поступательное разрешение, как не в той пограничной области философствующей филологии или филологизирующей философии, где подвижный процесс мышления, отложившийся в слове, становится объектом литературоведческого анализа? Выяснению подлежит не что иное, как поэтика философствования. Здесь еще возможны новые пути; ибо весьма важные наблюдения ряда зарубежных исследователей над конструктивной ролью метафоры в работе ранней философской мысли<sup>58</sup> все же шли скорее от «Ideengeschichte»,

от «Begriffsgeschichte» и должны быть дополнены встречными наблюдениями «с другого конца» (литературоведческого). Может быть, именно традиции отечественной науки особо предрасполагают к такому направлению поисков: столь глубоко различные умы, как Ю. Н. Тынянов, Л. С. Выготский и М. М. Бахтин, приучили нас видеть само бытие литературы самопротиворечивым, диалектическим, «агопистическим».

Можно спросить, однако: не сводится ли на поверку вся нарисованная выше картина к той общеизвестной и не столь уж интересной констатации, что Платон, как и естественно было для чуткого современника своих современников, испытал влияние созданной софистами риторики, отзывался на это влияние — то пародийно<sup>59</sup>, то подражательно?

На этот вопрос надо ответить отрицанием.

В самом деле, когда мы представляем себе философа, «испытывающего влияние» риторики, воздействие рисуется приходящим извне. Философия — это одно, риторика — совершенно другое. При этом мы непроизвольно модернизируем отношения, видя философию такой бесплотно-внесловесной, отрешенной от слова и жеста, а риторику такой пустой и плоской, какими ни та ни другая не могла быть в мире греческой классики. Но для начала заметим, что даже в нашем мире все не так просто. Если понимать под риторикой не позднейшую карикатуру на нее, не «напыщенную речь, в которой красивые фразы и слова скрывают ее бессодержательность»<sup>60</sup>, но брать ее всерьез, как мускулистую атлетику слова, выкованную некогда «агонами» античности, — отчуждение философии Нового времени от риторики оказывается отнюдь не абсолютным. Несколько примеров пояснят дело, и примеры эти будут нарочно взяты отнюдь не из таких явно риторических философов, каковы Фихте и особенно Ницше, также не из такого завязатого расчленителя слов, каков поздний Хайдеггер. Нет, обратимся к Гегелю, чей слог не раз обвиняли в тяжеловесности, в пренебрежении формой, но которого, кажется, никто не корил за риторичность. Даже и у Гегеля оставим те лежащие на поверхности случаи, скажем, когда философ шел в своей мысли от самого настоящего каламбура, рассекая слово «Urteil» («суждение») на составляющие его *ur-* и *teilen*, чтобы преобразовать его

в «Перводеление»; но вот с какого вслушивания в слова, перевооруживания нескольких отобранных слов на все лады, чтобы выжать из них все их словесные возможности, начинается «Феноменология духа»:

«Das Wissen, welches zuerst oder unmittelbar unser Gegenstand ist, kann kein anderes sein als dasjenige, welches selbst unmittelbares Wissen, *Wissen des Unmittelbaren* oder Seienden ist. Wir haben uns ebenso *unmittelbar* oder aufnehmend zu verhalten < . . . > und von dem Auffassen das Begreifen abzuhalten» <sup>61</sup>.

Следующие два примера — из Маркса:

«Worin besteht nun die Entäusserung der Arbeit?

Erstens, dass die Arbeit dem Arbeiter äusserlich ist, d. h. nicht zu seinem Wesen gehört, dass er sich daher in seiner Arbeit nicht bejaht, sondern verneint, nicht wohl, sondern unglücklich fühlt, keine freie physische und geistige Energie entwickelt, sondern seine Physis abkasteit und seinen Geist ruiniert. Der Arbeiter fühlt sich daher erst ausser der Arbeit bei sich und in der Arbeit ausser sich. Zu Hause ist er, wenn er nicht arbeitet, und wenn er arbeitet, ist er nicht zu Haus. Seine Arbeit ist daher nicht freiwillig, sondern gezwungen, *Zwangsarbeit*. Sie ist daher nicht die Befriedigung eines Bedürfnisses, sondern sie ist nur ein *Mittel*, um die Bedürfnisse ausser ihr zu befriedigen» <sup>62</sup>

«Die Produktion liefert dem Bedürfnis nicht nur ein Material, sondern sie liefert dem Material auch ein Bedürfnis. < . . . > Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand» <sup>63</sup>.

Всякий, кому приходилось читать Маркса в подлиннике, знает, насколько характерны для его ранней стилистики оба процитированных места. Словесная ткань строится как последовательность строго симметричных антитез, иногда подчеркиваемых «исологией» («bejaht» — «verneint»). Одни и те же пары слов меняются местами внутри идентичной синтаксической и логической конструкции («материал потребности» — «потребность материалу», «предмет для субъекта» — «субъект для предмета»). Так он писал, или, лучше сказать, *так он думал* (ведь обе цитаты взяты, собственно, из черновых набросков — это почти стенограмма мысли!). «Горгиевы фигуры» — не просто *σχήματα τῆς λέξεως* («фигуры речи»), но и *σχήματα*

τῆς διανοίας («фигуры мысли»), их ритм ведет за собой мысль, как ритм маршировки ведет солдата на долгом переходе.

Так обстоит дело с философской прозой в Новое время, когда статус философии, с одной стороны, и художественной прозы (по-античному — риторики), с другой стороны, давно устоялся. По исторический момент рождения философии из еще-не-философии и риторики из еще-не-риторики дает совсем особую ситуацию.

Во-первых, рождение философии во времени, как известно, предшествовало рождению риторики; это немаловажно. Фундаментальные формы риторической прозы были преформированы в раннефилософской прозе. Как сумел увидеть еще Эдуард Норден, «Горгиевы фигуры» существовали задолго до Горгия, и генеалогия их ведет к словесному выражению диалектической мысли досократиков, прежде всего — Гераклита. «Могучему Эфесцу, шедшему собственным путем в разладе со всем миром, впервые открылись антиномии сущности и видимости, и для него, учившего, что из различий возникает совершенная гармония, противоположности эти с известной логической необходимостью гипостазировались также в языке»<sup>64</sup>. «От стиля гераклитовского труда, сигнатурой которого служит антитеза, нередко усиленная для уха внешними фонетическими средствами, шел в поэзии Эмпедокл, в прозе — Горгий»<sup>65</sup>. Получается, что само возникновение риторики — не более, как формализация необходимых побочных продуктов *философской* работы, вторичное застывание лавы, извергнутой умственным «вулканом» при порождении философии. Норден говорит об антитетическом способе выражаться как о «чувственной материализации» интеллектуального бунта против традиции<sup>66</sup>. Да ведь и сам Горгий был философом, прежде всего философом, и ритором лишь в качестве философа; философ как ритор, философ, чья философия с необходимостью «полагает» риторику как продукт своих глубиннейших оснований — это и есть чуть ли не дефиниция *софиста* классической эпохи. На языке Шеллинга раннюю софистику пришлось бы назвать точкой абсолютной неразличимости (Indifferenz) философии и риторики.

Таким образом, для интересующих нас времен греческой классики какое бы то ни было «влияние» риторики на философскую прозу стоит в большом контексте совсем

ного влияния — обратного влияния философии на самый факт бытия риторики. Инициатива принадлежала философии. Не риторика провоцировала философов заниматься ею, риторикой, как посторонним себе делом, но философия однажды спровоцировала заняться риторикой самих же риторов<sup>67</sup>; это она начала первая, это она вызвала, выманила риторику из дорефлективной тьмы традиционного красноречия<sup>68</sup>. Разумеется, между ними тотчас же начался острый конфликт, уже не утихавший вплоть до исхода античной культурной истории, до времен ритора Элия Аристиды, который через полтысячелетия ожесточенно вступил в спор с Платоном на стороне древних софистов<sup>69</sup>, и неоплатоника Порфирия, который поднял перчатку Аристиды и взялся опровергать его в особом трактате<sup>70</sup>. Но конфликт этот родился из контакта. Риторика не была бы постоянным соблазном и камнем преткновения для античной философии, бельмом на ее глазу, если бы она не возникла как ее предательское *alter ego*. Им не пришлось бы спорить о наследстве, не будь они родными сестрами<sup>71</sup>.

Ибо, во-вторых, та еще-не-риторика, из которой родилась риторика, более или менее тождественна той еще-не-философии, из которой родилась философия. Зоны предриторики и предфилософии в большей своей части покрывают друг друга. Ведь предфилософская «мудрость» необходимо тяготела к острословию, к притязательной, замысловатой речи, к игре аллитераций, рифмоидов<sup>72</sup>, ложных этимологий. «Мудрец» был принуждаем изъясняться как-то не совсем обычно, с одной стороны, своей «социальной маской», жреческой или квази-жреческой ролью (архаический ритуал явления «мудрости» перед людьми), но также, с другой стороны, весьма подлинной и насущной потребностью в праздничном словесном «пространстве», которое назначено к выговариванию праздничных вещей и отгорожено от будней. Потому что дофилософская «мудрость» противостоит обыденному сознанию совсем не так, как ему противостоит философия, вышедшая за пределы санкционированной мифом, культом и бытом праздничности, чтобы строить свой собственный, некалендарный праздник, быть *сама себе праздником*<sup>73</sup>, — но скорее так, как *внутри* традиционной системы получивший внешнюю санкцию календарный праздник противостоит будням<sup>74</sup>; чтобы уравновешивать будни, сам он

должен быть небудничеп. Игра слов — это, так сказать, праздничный наряд и обрядовый танец мысли. Характерно, что еще в эллинистическую эпоху иудейский книжник Бен-Сира, поздний носитель восточной «мудрости», описывает собственный восторг при изрекании афоризмов в тех же метафорах, что и великоление первосвященника Симона в момент торжественной церемонии, «среди народа, при выходе из завесы храма»<sup>75</sup>; умствуя и поучая, он чувствует себя собратом священнодействующей сакральной особы. Вспомним понятие «литературный этикет», разработанное Д. С. Лихачевым применительно к древнерусской литературе<sup>76</sup> и крайне важное для объяснения словесного строя предфилософской дидактики, в которой важная трезвость содержания и веселая парадность формы уравнивают друг друга. Есть, наконец, еще одна, по своей утилитарности несколько прозаическая, но весьма веская причина, побуждавшая сообщать речи «мудреца» словесное убранство; афоризм, назначенный переходить из уст в уста, должен был легко запоминаться. Роль мнемотехнической установки до начала книгопечатания очень велика<sup>77</sup>.

Мы уже имели случай наблюдать тяготение к созвучиям и каламбурам на примере такого специфического продукта «мудрости», непосредственно связанной с культом, как поэзия дельфийских прорицаний, «жреческая» в самом буквальном смысле слова<sup>78</sup>. В современной науке производятся более или менее убедительные попытки реконструировать из позднейших текстов греческой литературы архаические формы «сказывания» мифа<sup>79</sup>; каждая из них может быть оспорена, но реальность отыскиваемого ими объекта — едва ли<sup>80</sup>. Конечно, проблема эта не специфична для классической филологии; если рождение и взаимоотношенное противостояние философии как таковой и риторики как таковой — плод греческой культуры, не находящий никаких параллелей на всем пространстве между ареалом эллинизма (позднее — эллинизма) и культурными очагами древней Индии, то вот предфилософская предриторика (иначе говоря, литература «мудрости», игровая по форме и дидактическая по содержанию) есть общечеловеческий феномен, очень характерный для Ближнего Востока. Если филолог-классик, как автор этой статьи, получает возможность заглянуть в тексты древнееврейских пророков, он на каждой странице встречает



примерно ту речевую фактуру, которая поражала его у Гераклита. Скажем, по утверждению Исаии (Йешайаху бен-Амоц, VIII в. до н. э.), земля «осквернена» (hanpha) живущими на ней, ибо последние «преступили» (halphu) закон<sup>81</sup>. Глаголы hanaph и halaph, различающиеся только одним согласным, поставлены в смысловое и одновременно звуковое сцепление<sup>82</sup>, для чего приходится употребить второй из этих глаголов в необычном смысле<sup>83</sup>. В XXXIV главе Иеремии (Йиремейаху бен-Хилкийаху, VII—VI вв. до н. э.) идет самая энергичная игра с глаголом sab («возвращаться» — от зла к добру и от добра к злу), которая по-русски могла бы быть передана игрой с корнем -врат-: вы, говорит пророк своим слушателям, «об-ратились» (ст. 15), но затем «раз-вратились» и «воз-вратили» отпущенных на волю рабов (ст. 16), а потому и бог «воз-вратит» на город неприятелей (ст. 22)<sup>84</sup>. Древнееврейское слово mašal, по традиции передаваемое по-русски и по-славянски как «притча» («Книга притчей Соломоновых»), означает, собственно, всякое сочетание слов, для создания и восприятия которого требуется тонкая работа ума: это «афоризм», «сентенция», «присказка», «игра слов», наконец, «загадка» и «аллегория»<sup>85</sup>. Иначе говоря, это словесный наряд «мудрости». Традиция была устойчивой: ее поздние плоды можно обнаружить через века после Исаии и Иеремии. Когда семитологи принялись за опыты по реконструкции первоизданной арамейской формы евангельских изречений Иисуса<sup>86</sup>, результаты превзошли все ожидания: под привычным медлительным ритмом греческого текста проступила упругая речь, играющая каламбурами, ассонансами, аллитерациями и рифмоидами, сама собой ложащаяся на память, как народная присказка. Например, афоризм «всякий, делающий грех, есть раб греха»<sup>87</sup> основан на игре слов: «делать» — 'abed, «раб» — 'abd. В Нагорной проповеди задан вопрос: «Кто из вас, заботясь, может прибавить себе росту?»<sup>88</sup> «Заботясь» — jašeph, «прибавить» — 'oseph. Рассматривается случай: «если у кого из вас сын или вол упадет в колодезь»<sup>89</sup>; все три существительных переключаются между собой b'ra («сын»), b'ira («вол»), bega («колодезь»). Теологическая формула о «Сыне, сущем в недрах Отца»<sup>90</sup>, несомненно, обусловлена арамейской игрой слов: «недро» — 'ubba', «отец» — 'abba'. Примеры взяты из области древнееврейского и арамейского языков отнюдь не

потому, что они для нее специфичны, но по очень простой причине: это единственные восточные языки, о которых автор статьи имеет представление. Известна, однако, роль словесной игры в таких текстах Индии, как «Дхаммапада», 21 сутра которой звучит:

*appamado amatapadam, pamado maccuno padam  
appamatta na miyanti, ye pamatta yatha mata.*

«Без-счетность» (appamado) — это «путь бес-смертия» (amatapada); сцепление звуков как бы удостоверяет сцепления понятий<sup>91</sup>.

Таким образом, уже предфилософия создает чуткое, подвижное слово, повышено готовое к звуковой игре и к метафорическому преобразению, и феномен этот — общее достояние Греции и Востока (да и не их одних). Как-никак философия начинала не на пустом месте; при всем различии в центральной установке, в конкретных моментах до конца отделить ее дело от дела преодолеваемой, но и абсорбируемой ею «мудрости» просто невозможно, и если брать только работу по активизации слова, то, может быть, разница между философией и предфилософией скорее количественная, нежели качественная. Но качественное различие между обоими подходами к слову, конечно, существует; просто оно лежит в другой плоскости, о которой пора вспомнить. Переход от предфилософского языка к философскому — действительно революция, но революция именно потому, что это процесс двуединый, обоюдоострый, в котором противоположности совмещаются и диалектически требуют друг друга. Ведь любая революция, даже умственная, осуществляет себя одновременно как синтез старых запретов и как отмена старых попустительств, как приход еще неслыханной вольности, но и столь же неслыханной жесткости. Активизация как таковая без соразмерного ей нарастания дисциплины — это, конечно, подготовка революции, развязывание потребных для нее энергий, но еще не сама революция. Греческий философ архаической и классической эпохи не только подстрекает слово к повышенной подвижности, но и всеми средствами доводит его до кипения, до выступления из собственных семантических берегов. Все это делал архаический, дофилософский «мудрец», хотя бы мастер поэтики оракула, рассмотренный выше; философ же

делает кое-что еще. Одновременно с таким занятцем, неотделимо от него, он ошарашивает раздраженное слово придираками, жестоко школит его, чинит ему допросы, допытывается его подноготной. С точки зрения филистера, вечного Стренсиада, философское обращение с речью — это какое-то немислимое соединение равно антипатичных крайностей: легкомысленного баловства словом, достойного шарлатанов, и педантского крючкотворства и крохоборства, достойного сутяг и ярыг. «Заботливая мелочность» философов вызывала пасмешку, как признак «шницеты» (λεπτός περιμύθωντες πέρονται<sup>92</sup> — буквально упрек в «крохоборстве»). Сократ, как он выведен в диалогах Платона, побуждаемый азартной «охотой» за понятиями вновь и вновь придиричливо спрашивать, что же *на самом деле* значит употребленное неосмотрительным собеседником слово, — это поистине «некий бог-позобличитель» (θεός ὃν τις ἐλεγκτικός), «выслеживающий и уличающий небрежных в речах»<sup>93</sup>. Слову приходится расстаться со своей дорефлексивной невинностью. Процесс имеет две стороны: как при закалке металла, слово сначала разогрето игрой речевой фантазии, а затем резко остужено действием интеллектуальной критики (причем наши «сначала» и «затем» характеризуют скорее логическую структуру процесса, нежели временную последовательность моментов). Как заметил Витгенштейн, «вся философия есть «критика языка»»<sup>94</sup>, и замечание это верно, по меньшей мере применительно к одному необходимому (хотя едва ли достаточному) условию становления философии. Критика языка метит рубез, она перерезает пуговину, соединявшую философию с материнским лоном предфилософии. Теперь оказывается преодоленной уже не только инерция будней, спящая в словесной игре, но и традиция обрядовой праздничности, т. е. традиция «мудрости», пресеченная через критический взгляд на слово. Здесь коренится, между прочим, та «древняя рознь между философией и поэзией» (παλαιὰ μὲν τις διαφορά φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ), о которой говорил Платон<sup>95</sup>. Возьмем поэзию Пиндара — классический пример поэзии как «мудрости» на вершине возможностей зрелой архаики, на самом исходе дофилософской умственной культуры; при всей праздничной необычности своего словесного наряда — нет, именно благодаря этой необычности! — она, ритуально утверждая мир как данность, в том же самом акте славословия<sup>96</sup> ритуально

утверждала язык как данность, справляла торжество этой данности (просьба вспомнить сказанное выше о календарном празднике как корреляте и обосновании круга будней). Философская рефлексия не могла не дистанцироваться от всех данностей, не поставить их под вопрос уже самым своим существованием <sup>97</sup>.

Мы знаем, к чему это привело *в конечном счете*: к становлению корректной системы философских терминов, аккуратно обособленных от сферы бытовой речи (в частности, от собственных омонимов, которые остались в этой сфере). Но мы знаем и другое — в пределах самой греческой классики, не говоря уже об архаике, такой результат отнюдь не был достигнут, и дистанция до него оставалась изрядной. К чему же приводила «критика языка» у Платона? К работе по докапыванию до истинного и безусловного смысла слов, до их исходного и искомого значения, по оживлению первоизданной семантической интенсивности каждого корня; и работу эту мы застаем в самом разгаре. Для уяснения того, как она велась, полезен материал, собранный в работе Классена «Языковая интерпретация как движущая сила платоновского и сократовского философствования» <sup>98</sup>. Может быть, особенно интересна глава 1, для начала рассматривающая подход Платона к речи на примере слов, «философски неважных» <sup>99</sup>: здесь, как и в наших примерах, приведенных выше, энергия платоновской заинтересованности в языке познается прежде всего из своих *безмотивных* разрядок.

Скажем, в «Критии» сообщается, что Атлантида после своей гибели превратилась в «непроходимый» (*ἄπορον*) ил; нет ни малейшей надобности пояснять, что тогда и кораблям стало «невозможно пройти» (*παραβῆσθαι*), — но Платону хочется порезче выявить исходную семантику корня -ΠΟΡ- через сопряжение двух однокорневых слов <sup>100</sup>. Так и слово *στασις* вырастает рядом со словом *διάστασις*, чтобы обнаружить его структуру, оголить ее <sup>101</sup>. Позволительно вспомнить о роли членящего дефиса в поэзии Цветаевой <sup>102</sup> и в философской прозе Хайдеггера <sup>103</sup>. Древний грек не знал таких утопченных графических возможностей; но желание развести и раздельно пере-чувствовать оба компонента слова *διά-στασις* — в принципе то же самое.

Наиболее стершиеся метафоры должны быть возвращены к своему истоку. «Тяжелое наказание» — такой

оборот речи был столь же привычен для греков, сколь для нас, и думать о физической тяжести как противоположности физической легкости было абсолютно необязательно. Однако Платон говорит о «тяжелейшем возмездии» для «слов легких и пернатых»<sup>104</sup>. «Метафора *χουφος*, — отмечает Классен, — поддержана другой, еще более смелой, *πτηνός*, а затем продолжена через свою противоположность (*βαρυς*)»<sup>105</sup>. Можно вспомнить, что слова названы «оперенными» (*ἔπεα πτερόεντα*) еще у Гомера — 46 раз в «Илиаде» и 58 раз в «Одиссее»; но здесь первоначальная наглядность обновлена, поскольку «тяжесть» наказания рядом с «легкостью» слов снова воспринимается как действительная, осязаемая, тянущая вниз тяжесть, а «пернатость» слов рядом с «тяжестью» наказания — как летящая легкость. Дальнейшие примеры Классена: слово *σκοπος*, как и соответствующее ему русское «цель», уже давно могло не вызывать никаких чувственных образов, но Платон неоднократно сопрягает его с глаголом *στοχάζεσθαι* («целиться») по формуле: «вот наша цель, в которую должно целиться»<sup>106</sup>. Соответственно старая метафора «пути» систематически тянет за собой глаголы *ἔσχεσθαι* («идти») или *βαίνειν* («шествовать») <sup>107</sup>. В том, что касается «поучения посредством речей» (*τῆς ἐν τοῖς λόγοις διδασκαλικῆς*), есть один «путь», который особенно «неровен» (*τραχύτερα*)<sup>108</sup>; так в фигуральном выражении заново возбуждается угасшая было наглядность. (Совсем другое дело, что метафора «тернистый путь» со времен Платона сама стала стершимся штампом!) Слово *ἀσφαλές* («безопасное») сопрягается в антитезе с однокорневым словом *σφαλερόν* («обманчивое») <sup>109</sup>, обнаруживая свой исходный смысл (*ἀσφαλ-ές* — «безобманное» от *σφαλλω* — «шатаю», «ввожу в обман»; безопасность в специальном аспекте застрахованности против шатающего обмана <sup>110</sup>). Сказать: *οὕτω πλοῦτου ἀρετὴ διέστηκεν* («добродетель столь далека от богатства») — значит, употребить достаточно абстрактный оборот речи, в котором пространственная интуиция рас-стояния, рас-ставленности по своим местам (*δι-ισταμαι*) перестает быть реальной. Мы можем сделать то, чего не сделал Классен, и рассмотреть этот оборот на фоне словоупотребления греческой прозы, чтобы убедиться в стертости первоначального значения. У Аристотеля говорится, например, что образы жизни (*βίοι*) пожирателей мясной и растительной пищи «далеки друг от друга» (*πρὸς ἀλλήλα διέστωσι*) <sup>111</sup> или что аристократия «весьма далека»

(διέστηκεν... πολυ) от олигархии<sup>112</sup>. В ряде случаев глагол διέστημι даже не приходится переводить наречием «далеко», удерживающим хоть какой-то пространственный смысл: например, аристотелевское ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν значит попросту «трагедия отлична от комедии»<sup>113</sup>, гиншokratовское ὄρα διεστηχότα — «различные состояния мочи»<sup>114</sup>. Тем примечательнее усилие, которое предпринимает Платон: чтобы реактуализировать образ расстояния как расставленности, лежащей в основе слова διεσταμαι, он говорит о своих «добродетели» и «богатстве» как о предметах, разведенных по двум чашам весов, — самая наглядная метафора пространственного противостояния<sup>115</sup>.

В том, что Классен впервые с такой пристальностью рассмотрел работу Платона над словами, не получающими непосредственной философской утилизации, пожалуй, и состоит главная заслуга его работы. Здесь показан путь дальнейшему анализу. Констатации Классена надо додумывать дальше (отчасти мы уже пытались делать это по ходу пересказывания собранных Классеном примеров). Сама его книга характеризуется неожиданной неясностью относительно того, что же делать с превосходной подборкой материала<sup>116</sup>. Слишком много внимания уделено вопросу, который, во-первых, не так уж существен, а во-вторых, по-видимому, неразрешим: в какой именно мере склонность к специфической работе над словом должна быть отнесена за счет самого Сократа, как отделить его долю от доли Платона? Поскольку от Сократа не имеется текстов, для науки, изучающей тексты, доступен только такой персонаж, как «Сократ сократической литературы». Результаты Классена непропорционально скудны. С одной стороны, все время подчеркивается необходимость отыскать что-то специфическое для Сократа в подходе к слову; с другой стороны, в итоге мы получаем замечание, что «в известных аспектах Сократ представляется едва ли отличимым от софистов»<sup>117</sup>. Еще бы — но в каких именно? Далее добавлено, что Сократ все же «идет дальше» софистов «в анализе слова, в толковании метафор или в этимологической интерпретации». Почему, собственно? «Анализ слова», «толкование метафор», «этимологическая интерпретация» — все это, можно сказать, специальность софистов, и утверждение, что некто превзошел их по части языковедческой пристальности, чуткости, хватки, нуждается в доказательстве.

А ведь между делом обнаруживаются любопытные вещи, которые могли бы послужить исходным пунктом для размышлений. Так, внимание Классена привлечено к «Облакам» Аристофана, в которых он хочет видеть достоверный источник для характеристики филологических шуток Сократа: по его утверждению, комедиограф желал высмеять «исторического Сократа», а не тип «софиста вообще»<sup>118</sup>. В таком виде это утверждение не слишком убедительно и не слишком интересно: Аристофан просто не понял бы такой альтернативы — «исторический Сократ» как индивид или «софист вообще» как тип. Конечно, он метил в Сократа, но столь же ясно, что этот Сократ (не «исторический», а живой, в ореоле всех сплетен и всех эмоционально окрашенных житейских впечатлений) и был для него «софистом вообще», не индивидом, а типом, как Клеон, или Гипербол, или Брасид — а как же иначе? Но вот что интересно: выясняется, что на фоне лексического строя комедии нарочитое пересмеивание новомодных словесных фокусов (все равно, сократовских или софистических) на редкость подходит к той общей атмосфере словесной игры, которая составляет жизненную стихию самого Аристофана. Желая спародировать Сократа, он может не делать ничего иного, как дать волю своим же собственным наклонностям: ведь «комический поэт и без того склонен вводить игру слов, выворачивать слова наизнанку, играть в буквальное понимание метафор, и т. п.»<sup>119</sup> Это замечено Классеном вскользь, без всяких выводов; но такая констатация дает возможность конкретно ощутить, до какой степени наблюденное у Платона отношение к слову необходимо, неизбежно, по существу для эпохи в целом. Сквозное единство историко-культурного момента парадоксально объединяет, парадоксально «мирит» Аристофана как автора «Облаков» и Сократа как героя «Облаков»<sup>120</sup>. Сократ и Платон не хотели быть братьями софистов, Аристофан не хотел быть братом ни софистов, ни Сократа и сократиков, но в практике работы со словом все они не могли не быть братьями помимо своей воли. То, что делал в этом отношении Платон, порой может быть уникально, но это не уникальность «уникума», диковинного курьеза, находящегося в стороне от главных тенденций эпохи, — это исключительность наиболее полного триумфа этих тенденций.

Это вовсе не значит, что противоположность между

интенциями софистов и его интенциями — просто видимость. Взрыв языковой инерции через дарование слову новых вольностей и предъявление к нему новых «придинок» служил у софистов протесту против традиционной морали. У Платона он служит протесту против разрушения традиционной морали. Характерный пример — то, что претерпевает слово εὐήθεια. Это слово, буквально переводимое как «благоправие», широко употреблялось в ироническом смысле для приравнивания верности старомодным моральным нормам к смешной глупости. Смешное, как известно, убивает; обиход нового просвещения убивал то, что не соответствовало его духу, при помощи уничтожающего словца. Никто не хотел быть εὐήθης — задраженным простоумным дурачком, посмешищем смысленных и бойких современников. Это страшно в обществе, которое поставило гибкость ума выше прямоты и чистоты. Значение существительного εὐήθεια и прилагательного εὐήθης, как их поняла софистическая эпоха, может быть приблизительно передано по-русски суммой эпитетов, которыми носительницы просвещения XIX в. из баллады А. К. Толстого осыпают не ко времени проснувшегося старинного богатыря:

*Ах, какой он пошляк! Ах, как он неразвит!  
Современности вовсе не видно!*

Интеллектуализм софистов, поборов языковую инерцию старины, создал, как это всегда бывает в подобных случаях, свою собственную языковую инерцию, против которой и восстает Платон, настаивая на первоначальном, исходном значении слова εὐήθεια. Слово это разнимается на составляющие его корни: εὖ τετραμμένον ἦθος («хорошо воспитанный нрав») <sup>121</sup>. Его обнажившееся строение подчеркнуто через столкновение с аналогично образованным антонимом κακοῦθια («злонравие») <sup>122</sup>. Это та же техника реактуализации этимологического смысла, которую Платон применяет и к слову εὐψυχία, нормально означавшему всего-навсего «бодрость»; чтобы заново напомнить, что в него входит корень -ψυχ- (ψυχή — «душа»), и поставить в контекст философской доктрины о душе, Платон раскладывает его на ἀρετὴ τῆς ψυχῆς («доблесть души») <sup>123</sup> и ставит на очную ставку с сочиненным специально для этой цели новообразованием κακοψυχία («хулoduшне») <sup>124</sup>. Предполагается, что



в самом строении слова, данном слову «именотворцем» (*ὀνοματοποιός*<sup>125</sup>), заключена его, слова, беспримесная истина, поддельваемая и искажаемая языковым обиходом.

Установка Платона по отношению к языковому обиходу критическая, и это сближает его с софистами. Но критику непосредственно данной, т. е. позднейшей, а значит, замутненной, традиции он ставит на службу поисков традиции подлинной, изначальной. Критика как реставрация, реставрация через критику — в этом суть платоновского подхода к языку, так же как в этом суть его подхода к мифу.

Спрашивается: всерьез или не всерьез настаивает философ на непогрешимости традиции, живущей в «неиспорченном» слове и в «истинном» мифе? Прислушаемся к его голосу. «Здесь остается только довериться тем, кто говорил об этом прежде нас; раз говорившие сами были, по их словам, потомками богов, они должны были отлично знать своих прародителей. Детям богов отказать в доверии никак нельзя, даже если говорят они без правдоподобных и убедительных доказательств, ибо, коль скоро они предлагают свой рассказ как семейное предание, приходится им верить. . .»<sup>126</sup> Вот в каком тоне говорит Платон об авторитете предания. Здесь нельзя не слышать мягкой иронии; но свести дело просто к шутливой выходке, как хотели бы многие специалисты, тоже едва ли возможно. Кем бы ни был Платон, одно ясно: он решительно не был человеком единственной идеи, каким необходимо бывает любой стопроцентный «традиционалист» или «анти-традиционалист», «агеласт» или «ироник». Мы знаем, что за иптонания у мономанов почтения и у мономанов критицизма; Платон на них не похож. Он как раз достаточно силен, чтобы знать и то, насколько предание отцов пуждается в критике, и то, насколько и почему оно пужно человечеству вопреки всякой критике (нужно хотя бы для того, чтобы честь — *εὐφροεια* — не была до конца приравнена к глупости). Он как раз достаточно слаб, чтобы, пожалуй, в конечном счете так и не иметь последнего ответа на вопрос, как же поступить с этим преданием. Но вот что важно: и его сила, ведущая к свободе, и его слабость, ведущая к двусмысленности, и его личный темперамент, и неповторимое состояние философской культуры его дней, — все объединилось, чтобы принудить его обращаться со словом именно так, как он с ним обращался.

- 1 Aristotelis Rhetorica, III, 1, 5.
- 2 De rerum natura, I, 936—943/Пер. Ф. А. Петровского. — В кн.: *Джувеци*. О природе вещей. М., 1945, с. 61.
- 3 Aristotelis Rhetorica, III, 5, 6.
- 4 Plotini Enneades, IV, 8, 1; cf. Ciceronis De finib, II, 5, 15.
- 5 См. статью Г. А. Миллер «Об изучении художественной формы платоновских диалогов» (наст. изд., с. 82—125).
- 6 Phaedrus, 230 bc.
- 7 К слову вспомним, что драматические сомнения, составившие тему тютчевского «Silentium!», не были чужды интересующим нас временам античной классики, когда начиналась философская рефлексия над словом. «Другому как понять тебя?» Этот вопрос звучит как отголосок последнего из трех тезисов, выставленных знаменитым Георгием в его трактате «О несуществующем, или О природе»: даже если бы нечто существовало (хотя, согласно первому тезису, ничего нет) и даже если бы это на деле отсутствующее сущее было бы кем-нибудь познано (хотя, согласно второму тезису, оно было бы непознаваемо), это невозможное познание все равно никому нельзя было бы передать и растолковать (ἀλλὰ τοῖ γὰ ἀνέξοιστον καὶ ἀνεμῆνευτον τῷ πέλας. — Gorgias В 3 Diels; Sexti Empirici adv. mathem. VII, 65).
- 8 См., например: Plutarchi maxime cum princip. philosopho esse disserendum 2, p. 777 bc. Ср.: Pohlenz M. Die Stoa. Göttingen, 1948, I, S. 39.
- 9 Шнем Г. Эстетические фрагменты. СПб., 1922, I, с. 50.
- 10 Там же, с. 38.
- 11 Там же, с. 50.
- 12 О соотношении этих терминов см.: Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930, I, с. 144—145 и др.; *Он же*. Эстетическая терминология ранней греческой литературы. — Уч. зап. МГПИ, 1954, т. 83, вып. 4, с. 128—130; Else G. F. The Terminology of Ideas. — Harvard Studies in Classical Philology, 1936, XLVII, p. 17—55.
- 13 Charm, 157 d.
- 14 Charm., 17 d; ср. 158 a.
- 15 Protag., 315 e.
- 16 Как известно, слово это вошло в философию еще с Демокрита, называвшего атомы также «идеями» («видами», «формами»). См.: Лурье С. Я. Демокрит: Тексты, перевод, исследования. Л., 1970, фргм. 198 (с. 63, пер. на с. 253, прим. на с. 463).
- 17 Theogn., 128. В переводе В. Вересаева:  
Очень нередко людей видимость вводит в обман.
- 18 Ср. материал, собранный в кн.: Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии, I, с. 135—226, где можно видеть, как оба эти контрастирующие словосочетания идут рука об руку в одних и тех же текстах. Есть и сомнительные случаи. Пример — Phaedr., 251a: речь идет о том, что в отличие от грубого человека, испытывающего перед лицом красоты скотскую похоть, «посвященный» трепещет, увидев божественное лицо или τὴν σῶματος ἰδέαν — «какую-либо телесную форму», «черточку» тела, «момент», «деталь» тела; возможно также понимание — «воплощенная в теле идея».
- 19 Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. М., 1927, с. 11.

- <sup>20</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии, I, с. 277.
- <sup>21</sup> Например: Боров Ю. Эстетика. 2-е изд. М., 1975, с. 168 («Аристотель разработал и ввел в эстетику категорию катарсиса»).
- <sup>22</sup> Ср.: Каган М. С. Лекции по истории эстетики. Л., 1973, кн. 1, с. 49—52.
- <sup>23</sup> Poet., 1449<sup>b</sup>27.
- <sup>24</sup> Plit., VIII 7, 1341<sup>b</sup>36—1342<sup>a</sup>18.
- <sup>25</sup> «Уже подсчитано, что к 1931 г. было высказано по этому поводу 1425 различных толкований. А после 1931 г. эти толкования неизменно расширялись и количественно увеличивались. Это несомненно объясняется тем, что исследователи и любители античной литературы никак не могли примириться с той мыслью, что у Аристотеля, кроме отдельных и случайных высказываний на эту тему, нет совершенно ничего» (Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975, с. 178).
- <sup>26</sup> Там же, с. 180.
- <sup>27</sup> Ср. заглавие работы: Otte H. Kennt Aristoteles die sogenannte tragische Katharsis? Berlin, 1912.
- <sup>28</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963, с. 357.
- <sup>29</sup> Там же, с. 352.
- <sup>30</sup> Там же, с. 356.
- <sup>31</sup> А это значит — пока не сложилось предполагаемое этой стабилизацией институциональное оформление философской жизни, будь то школьная «диадохия» поздней античности, будь то современная реальность университетских кафедр и факультетов, специальных журналов и т. п. Языковой феномен терминологичности — коррелят социологического феномена профессиональности; а становление последнего в мире античной философии растянулось на века от скандального самоутверждения софистов до само собой разумеющегося быта философских кафедр на казенном жаловании в Афинах времен Марка Аврелия (Luciani Eunuch., 3; Philostrati Vitae sophist, II, 2). Ср. старую работу: Цветаев И. В. Из жизни высших школ Римской империи. Изд-во Моск. ун-та, 1902.
- <sup>32</sup> В предыдущем примечании говорилось о связи между терминологичностью и профессионализмом; но ведь у «предтерминологического» философского слова, еще не терминологического, но уже не бытового, тоже есть совершенно точный социологический эквивалент — обиход вольных дружеских кружков, члены которых, еще никоим образом не будучи профессионалами, уже создали свои собственные, специфические, недоступные «профанам» формы интеллектуального общения. В кругу «своих», в теплой дружеской компании очень легко складывается особый язык для внутреннего употребления, который может быть глубоко серьезным — в меру глубины и серьезности породивших его интересов, но одновременно всегда не чужд игре, причуде, фантазии (помогающих его рождению как нового способа объясняться). О культурной роли принципа игры см.: Huizinga J. Homo Ludens. Haarlem, 1938 (есть многочисленные издания в переводах на основные европейские языки); ср.: Аверинцев С. С. Культурология Йохана Хейзинги. — Вопр. философии, 1969, № 3.

- <sup>33</sup> Характерный пример аллитеративно-этимологической игры (с ложной этимологией в основе) — дельфийское прорицание отцу Кипсела, сообщаемое Геродотом (V, 92). Ἠετίων, οὗτις σε τίει πολύτιτον ἔδοντα — этому гекзаметру мог бы позавидовать любой адепт софистической культуры слова. Об аналогичных явлениях в Греции и за ее пределами еще придется говорить ниже.
- <sup>34</sup> Ср.: Norden E. *Agnostos Theos: Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede*. Leipzig; Berlin, 1913, S. 207, 260—261 u. a.; Ramnoux Cl. *Vocabulaire et structures de pensée archaïque chez Héraclite*. Paris, 1959; Томсон Дж. Первые философы: Пер. с англ. М., 1959, с. 123—127. Крайне интересно неожиданное предположение С. Н. Муравьева о природе ритма гераклитовских текстов (Муравьев С. Н. Силлабо-тоничность ритмической прозы Гераклита Эфесского. — *Античность и современность*. М., 1972, с. 236—251), к сожалению, пока не встретившее ни возражений, ни сочувственных откликов.
- <sup>35</sup> Resp., 495 e.
- <sup>36</sup> Ср. в другом месте: Πausανίου δὲ παυσαμένον (Plat. Conv., 185 c).
- <sup>37</sup> У самого Платона это называется (с пародийной оглядкой на софистическую терминологию) ἴσα λέγειν (Conv., 185 c). Ср. у Горгия: τῶλῃς βουλήμασι καὶ θεῶν βουλευμασι (Hel. laudatio, c. 6).
- <sup>38</sup> Resp., 573 a.
- <sup>39</sup> Ср. «медовый дух», «духу не хватает», «пасть духом» и т. п. О корне ΘΥΜ см.: Boisacq E. *Dictionnaire étymologique de la langue Grecque*. Heidelberg; Paris, 1916, p. 356—357.
- <sup>40</sup> Cratyl., 419 d—e.
- <sup>41</sup> Ср. у Пастернака: «... Дыханьем сплава / В слово сплочены слова» («Художник», 3). Сквозь θυμίαμα Платон принуждает увидеть θυμός и ἐπιθυμία.
- <sup>42</sup> Resp., II, 369 b sq.
- <sup>43</sup> Resp., II, 369 b.
- <sup>44</sup> Resp., II, 369 c.
- <sup>45</sup> Характерная жалоба вдумчивого читателя Платона: «... часто он буквально раздражает своими постоянными отклонениями от последовательного хода мысли, перерывом на самом интересном месте, запутанными и неожиданными поворотами в намерениях спорящих лиц» (Лосев А. Ф. *Очерки античного символизма и мифологии*, I, с. 660).
- <sup>46</sup> Правда, приводить примеры — дело несколько щекотливое: кто поручится, в каких случаях Платону действительно недосуг развивать, проверять и выяснять свою мысль, а в каких он под благовидным предлогом с улыбкой уходит от беспокойной проблемы? Во всяком случае, характерное место — Tim., 51 c.
- <sup>47</sup> Resp., II, 370 b.
- <sup>48</sup> Resp., II, 371 c.
- <sup>49</sup> Ср.: Kerényi K. *Die Papyri und das Wesen der alexandrinischen Kultur*. — In: Kerényi K. *Apollon*. Düsseldorf, 1953, S. 157—169; Доватур А. И. Платон об Аристотеле. — *Вопросы античной литературы и классической филологии*. М., 1966, с. 137—145; Аверинцева С. Слово и книга. — *Декоративное искусство*, 1977, № 3, с. 39—43.

- <sup>50</sup> Конечно, намеки на приключения Одиссея, излагаемые на пиру у цари Алкиноя в XI—XII песнях «Одиссеи»; судя по замечке «Суды», Ἀλκίνοῦ ἀπόλογος вошел у греков в поговорку как пример пространной, благодушной болтовни. Платон как Ὀμήρου ἑταίωτός («соперник Гомера» — выражение, прилагаемое к Платону Проклом, см.: In germ., I, p. 163—172 Kroll) не упускает случая противопоставить свое философствующее мифотворчество наивной Lust zu fabulieren эпоса.
- <sup>51</sup> Resp., X, 614 b. Ученик Эпикура Колот называл этот зачин «мальчишеским» (εἰσβολή μαιρακιδῶδης — цитировано у Прокла. In germ., II, p. 109 Kroll); суждение враждебное, но верно схватывающее оттенок выходки, игры, «хохмы», Неоплатоники, возражая Колоту, указывали на смысловой момент антитетического сопоставления двух «некий» (картин загробного мира) — платоновской и гомеровской.
- <sup>52</sup> Как Мандельштам сумел сказать о Данте: «Семантические циклы дантовских песен построены таким образом, что начинается, например, «мед», а кончается — «медь», начинается «лай», а кончается — «лед» (Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967, с. 18).
- <sup>53</sup> Ср. раздел с таким заглавием в кн.: История греческой литературы. М., 1955, т. II, с. 191—198.
- <sup>54</sup> Работы того типа, к которому относится книга Классена об интерпретации слов как пружине платоновской мысли (Classen C. J. Sprachliche Deutung als Triebkraft platonischen und sokratischen Philosophierens. München, 1959. — Zetemata, 22), дают очень много; но они занимаются другим предметом — сознательно осуществляемой Платоном «критикой языка», а не игрой языка у Платона, связь которой с мыслью философа очевидна, но степень сознательности совершенно неясна (и несущественна).
- <sup>55</sup> Chesterton G. K. A Great Man. — In: Chesterton G. K. Tremendous Trifles. 2nd ed. London, 1929, p. 131.
- <sup>56</sup> Classen C. J. Untersuchungen zu Platons Jagdbildern. Berlin, 1960. — Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Schriften aus der Sektion der Altertumswissenschaft, 25.
- <sup>57</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии, I, с. 658.
- <sup>58</sup> Ср.: Snell B. Gleichnis, Vergleich, Metapher, Analogie. — In: Snell B. Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. 3. Aufl. Hamburg, 1955, S. 258 sq.; Blumenberg H. Paradigmen zu einer Metaphorologie. — Archiv für Begriffsgeschichte 6, 1960, S. 7—142, 301—305; Kranz W. Gleichnis und Vergleich in der frühgriechischen Philosophie. — Hermes 73, 1938, S. 99—122.
- <sup>59</sup> Например, каламбур Πausανίου παυσανέμου заведомо пародичен, и это ясно уже из того, как Платон его вводит; но в других случаях «пересмешничество» и серьезность могут вступать в очень сложные, едва ли до конца распутываемые переплестения.
- <sup>60</sup> Толковый словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1939, т. III, стб. 1363.
- <sup>61</sup> Hegel G. W. F. Phänomenologie des Geistes/Hrsg. J. Hoffmeister. (Reihe «Philosophische Studientexte»). Berlin, 1967, S. 79. (Перевод: «Знание, которое есть в первую очередь или непосредственно наш предмет, не может быть никаким иным, как тем, которое

само есть непосредственное знание, знание непосредственного или сущего. Мы должны вести себя столь же непосредственно или восприимчиво <...> и удерживать понимание от схватывания».)

- <sup>62</sup> *Marx K.* *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* (1844). — *Marx K., Engels F. Über Kunst und Literatur: Eine Sammlung aus ihren Schriften/Hrsg. M. Lifschitz. 6. Aufl. Berlin, 1953, S. 33.* (Перевод: «В чем же заключается отчуждение труда? Во-первых, в том, что труд является для рабочего чем-то *внешним*, не принадлежащим к его сущности; в том, что он в своем труде не утверждает себя, а отрицает, чувствует себя не счастливым, а несчастным, не развивает свободно свою физическую и духовную энергию, а изнуряет свою физическую природу и разрушает свои духовные силы. Поэтому рабочий только вне труда чувствует себя самим собой, а в процессе труда он чувствует себя оторванным от самого себя. У себя он тогда, когда не работает; а когда он работает, он уже не у себя. В силу этого труд его не добровольный, а вынужденный; это — *принудительный труд*. Это не удовлетворение потребности в труде, а только *средство* для удовлетворения всяких других потребностей, но не потребность в труде».) (*Маркс К., Энгельс Ф. Соч.*, 2-е изд., т. 42, с. 90.)
- <sup>63</sup> *Marx K.* *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie.* — *Marx K., Engels F. Über Kunst und Literatur. . . , S. 27.* (Перевод: «Производство доставляет не только потребности материала, но и материалу потребность. <...> Производство создает поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета!») (*Маркс К., Энгельс Ф. Соч.*, 2-е изд., т. 46, с. 28).
- <sup>64</sup> *Norden E.* *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert von Chr. bis in die Zeit der Renaissance.* Leipzig, 1898, Bd. I, S. 18.
- <sup>65</sup> *Norden E.* *Die antike Kunstprosa. . . Bd. I, S. 19.*
- <sup>66</sup> *Norden E.* *Die antike Kunstprosa. . . , Bd. I, S. 21.*
- <sup>67</sup> Не случайно возникновение теоретической риторики и (неотделимой от нее научной филологии) состоялось в тех культурах древнего мира — индийской и греческой, которые независимо друг от друга привели философию к строгим «категориальным» формам и открыли гносеологическую проблему как таковую. В самом деле, рефлексия над художественным словом представляет собой существенное соответствие философской теории познания: люди начинают говорить о речи примерно тогда же, когда они начинают мыслить о мышлении, и притом по тем же внутренним побуждениям. Делает ли мысль своим предметом себя самое или свою собственную словесную плотность, — в обоих случаях за таким событием стоит выход мыслящего из наивно-непосредственного отношения к своей умственно-словесной работе, переход к «подглядыванию» за собой, к разделению себя на субъект и объект интеллектуального созерцания. Ср.: *Аверинцев С. С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов). — *Тшология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971, с. 206—266, особенно с. 209—217.*
- <sup>68</sup> Иногда греческую риторику изображают непосредственным продуктом, во-первых, исконной традиции бытового красноречия, отразившейся уже у Гомера, во-вторых, афинского демократиче-

ского уклада, делавшего устное слово абсолютно необходимым инструментом нападения и защиты в Народном Собрании и на суде присяжных (ср., например: *Соболевский С. И.* Возникновение ораторского искусства в Греции. — История греческой литературы. М., 1955, т. II, с. 221—260). Конечно, без этих предпосылок она не смогла бы возникнуть; но ее рождение через самосознание, через рефлекссию — это интеллектуальная и литературная революция, воспринятая современниками именно как революция и совершенно необъяснимая вне революции философской. Заметим, что если риторический профессионализм имел афинскую демократию предпосылкой своего рождения, то, родившись, он немедленно начал подрывать ее в принципе — ведь если тренированные выученники риторических курсов наперед имеют решающее преимущество в любом публичном споре, равенство прав образованных и необразованных граждан рискует обернуться фикцией. Античная риторика так же произвольно элитарна, как античная философия; реакцию афинского «человека с улицы» на заговор умников образцово выразил Аристофан. В поле зрения «Облаков» никакой разницы между философией и риторикой не усматривается.

<sup>69</sup> Acl. Aristid. orat. XLV et XLVI Dindorf.

<sup>70</sup> Suda ad Πορφύριος. Ср.: *Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография. М., 1973, с. 96—105.

<sup>71</sup> Общий кризис античной культуры и переход к средневековью еще раз выявил их сродство. Если еще Марк Аврелий, «философ на престоле», именно в качестве философа выражал презрение к риторике (I, 7, ср. III, 5, 1 и др.), то через два столетия ориентировавшийся на его пример Юлиан Отступник уже необходимо совмещал в себе «философа на троне» и «ритора на троне»; иначе и не мог себя вести «последний язычник», для которого идеал философии и идеал риторики сливались в едином религиозно-культурном идеале «эллинства» (ἑλληνισμός) (ср.: *Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография. . . , с. 97—98). Соответственно христианские критики языческой культуры брали философию и риторику за одни скобки, противопоставляя то и другое — христианской святости, как слова — делам. Когда повозветный автор заявлял, что послан благовествовать «не в мудрости слова» (οὐκ ἐν σοφίᾳ λόγου. — I Cor., I, 17), он в четырех словах отказывался сразу и от школьной фразеологии философов, и от школьной техники риториков. «Акафист Богородице», византийский гимн VI или VII в., восхваляет Деву Марню, «порвавшую плетения афинян», явившую «любомудров», т. е. философов, «неумудрым», а «краснословов», т. е. риториков, «бессловесными». На протяжении всего христианского средневековья философия и риторика либо вместе отвергались, либо вместе принимались как единая система «витийства». Еще для протопопы Аввакума, как некогда для Аристофана, философия — «красные словеса» (*Робинсон А. П.* Жизнеописание Аввакума и Епифания. М., 1963, с. 172 и др.).

<sup>72</sup> Ср.: *Аверинцев С. С.* Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы. — Контекст — 1976. Литературно-теоретические исследования. М., 1977, с. 81—99.

<sup>73</sup> К теме «абстрактного мышления как праздника» см.: *Heidegger M.* Nietzsche. Pfullingen, 1961, Bd. I, S. 14—15; Materialien zu Her-

- mann Hesses «Das Glasperlenspiel»/Hrsg. V. Michels. Frankfurt a. M., 1973 («Suhrkamp Taschenbuch» 80), Bd. 1, S. 315.
- <sup>71</sup> К понятию праздника ср.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения. М., 1965, с. 11—12; *Померанц Г.* Праздник и культура. — Декоративное искусство, 1968, № 10, с. 36—45.
- <sup>75</sup> «Еще поразмыслив, изреку, ибо я полон, как луна в полноте своей!» (Ecclesiastic., XXXIX, 15). «Симон, сын Онии, великий священник, при жизни своей исправил дом и во дни свои укрепил храм <...> Как величествен был он среди народа, при выходе из завесы храма! Как утренняя звезда среди облаков, как луна во дни полнолуния, как солнце, сияющее над храмом Всевышнего <...> Когда он принимал великолепную одежду и облакался во все величавое убранство, то при восхождении своем к святому жертвеннику освещал блистанием округу святилища (Ecclesiastic., I, 5—12).
- <sup>76</sup> См.: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. Л., 1971, с. 95—123. «Учительная» литература средневековья вообще и древней Руси в частности представляет собой во многом типологическую параллель дофилософской литературе «мудрости»; например, она также (и еще жестче) была связана с внелитературной праздничностью сакрального действия.
- <sup>77</sup> Ср.: *Gerhardson B.* Memory and Manuscript. Uppsala, 1961.
- <sup>78</sup> См. выше прим. 32.
- <sup>79</sup> В качестве примера можно назвать доклад С. Делигиоргиса (S. Deligiorgis: *Alternative Myth*, прочитанный 14 августа 1976 г. на VIII конгрессе Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (AILC). Разбирая начальные фразы Псевдо-Аполлодоровой «Библиотеки», докладчик неожиданно выявил в позднем и притом, казалось бы, бесцветно-научообразном мифографическом памятнике необычную интенсивность аллитеративной организации, истолковываемую им как след древнего текста, растворенного в компиляции, которую «Библиотека» являет собой. Делигиоргис стремился связать этот архаический тип «сказа» с физиологией речевого аппарата человека, сближая его с ритуальным танцем (тема «танец и миф» закономерно возникла и при обсуждении доклада в прениях). Подход Делигиоргиса к сущности мифа можно сравнить с подходом, представленным в отечественной науке А. Ф. Лосевым (подчеркивание «телесного», физиологически-сенсорного, протест против метафизической бесплотности).
- <sup>80</sup> Ср. научную литературу, приводимую в прим. 33. Дело, конечно, осложняется тем, что авторы вроде Ферекида, безотносительно к содержанию их текстов, чисто стилистически находятся в русле примитивной λέξις εἰρημένη (выражение Аристотеля в «Риторике», III, 9, 1409 a), а также тем, что у нас мало фрагментов.
- <sup>81</sup> Jesaja, XXIV, 5.
- <sup>82</sup> Ср.: *Buber M.* Die Sprache der Botschaft. — In: Buber M. Werke II. Schriften zur Bibel. München; Heidelberg, 1964, S. 1095—1109.
- <sup>83</sup> См.: *Lisowsky G.* Konkordanz zum hebräischen Alten Testament. 2. Aufl. Stuttgart, 1958, S. 500.
- <sup>84</sup> Все стоит в контексте того, что мы называем у греков трагической иронией: на празднике Юбилейного года рабы по обычаю



- доляжны были «возвратиться» в свободное состояние и в свои дома, но так как хозяева незаконно «вернули» их себе, то ужасы войны, отменяющие права собственников, будут истинным Юбилейным годом свободы — «для меча, для мора, для глады» (XXXIV, 17).
- <sup>55</sup> Ср.: *Boström G.* Paronomasi i den äldre Hebreiska Mschalliteraturen. Uppsala, 1928; *Godbey A. H.* The Hebrew mašal. — American Journal of Semitic Languages and Literatures, XXXIX (1922/23), p. 89—108; *Herbert A. S.* The «Parable» (mašal) in the Old Testament. — Scottish Journal of Theology, VII (1954), p. 180—196; *Sellin E., Fohrer G.* Einleitung in das Alte Testament. II. Aufl. Heidelberg, 1969, S. 339.
- <sup>86</sup> *Fiebig P.* Der Erzählungsstil der Evangelien im Lichte des rabbinischen Erzählungsstil untersucht. Leipzig, 1925; *Burney C. F.* The Poetry of Our Lord. Oxford, 1925; *Idem.* The Aramaic Origin of the Forth Gospel. Oxford, 1927; *Torrey C. C.* The Four Gospels. Harpers, 1933; *Idem.* Our Translated Gospels. Harpers, 1936; *Black M.* An Aramaic Approach to the Gospels and Acts. 3rd ed. Oxford, 1969.
- <sup>87</sup> Io., VIII, 34.
- <sup>88</sup> Matth., VI, 27.
- <sup>89</sup> По другому рукописному чтению, принятому, в частности, синодальным переводом, «осел или вол» (Luc., XIV, 5). Об этих и аналогичных случаях см.: *Black M.* An Aramaic Approach to Gospels and Acts. . . , p. 160—185.
- <sup>90</sup> Io., VIII, 34.
- <sup>91</sup> См.: Дхаммапада: Пер. с пали/ Введение и комментарии В. Н. Топорова. М., 1960, с. 136. (Памятники литературы народов Востока, III).
- <sup>92</sup> Resp., X, 607 с.
- <sup>93</sup> Sophista, 216 b.
- <sup>94</sup> *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат: Пер. с нем. М., 1958, с. 44 (§ 4.0031).
- <sup>95</sup> Resp., X, 607 b.
- <sup>96</sup> Ср.: *Гаспаров М. Л.* Поэзия Пиндара. [Вступ. статья к переводам.] — Вестник древней истории, 1973, № 2, с. 211—217.
- <sup>97</sup> Реальное наполнение оппозиции «поэтический язык — философский язык» не есть константа для всех времен, но меняется от эпохи к эпохе; в принципе возможно, что философская речь в какую-то эпоху берет на себя задачи, которые в другую эпоху перенимает поэтическая речь, и наоборот. Пожалуй, — хотя такие утверждения легче высказывать или отрицать, чем *проверить*, — современная поэзия с ее неизбежно рефлектирующим и критическим отношением к языку, а также с ее установкой на разомкнутость слова навстречу едва осязаемым паронимическим «токам» от других слов, кое в чем ближе практике античной философской прозы платоновского типа, нежели практике античной поэзии, строившейся по жанровым канонам. У поэтов наших дней есть секреты ремесла, соответствия которым явно не найти в подлинных текстах Гомера, Пиндара или Софокла (где слово обладает определенной мерой вещественной непроницаемости, непрозрачности, семантической атомарности); но вот в текстах Платона, может быть, и сыщется нечто в этом роде. Вопрос о том, что мы только что назвали паронимическими «то-

- ками» между словами, не следует смешивать с крайне сложной проблемой анаграммы в архаической поэзии, как проблема эта была поставлена Фердинандом де Соссюром (*Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию: Пер. с франц. М., 1977, с. 635—649*); «токи» эти динамичнее и шире анаграммы.
- <sup>98</sup> *Classen C. J. Sprachliche Deutung als Triebkraft platonischen und sokratischen Philosophierens. München, 1959 (Zetemata, 22).*
- <sup>99</sup> *Classen C. J. Sprachliche Deutung. . ., S. 1—12.*
- <sup>100</sup> Crit., 108 c.
- <sup>101</sup> Leges, 744 d.
- <sup>102</sup> Рас-стояние: версты, мили.  
Нас расставили, рассадили. . .
- <sup>103</sup> «Das Gewicht des Vor-stellens verlegt sich in das Vor-stellen, in das Vor-sich-bringen als ein Stellen im Sinne des Fest-stellens, d. h. des Festmachens, des Dar-stellens im Gestell einer Gestalt» (*Heidegger M. Nietzsche. Pfullingen, 1961, Bd. I, S. 576*).
- <sup>104</sup> Leges, 717 d.
- <sup>105</sup> *Classen C. J. Sprachliche Deutung. . ., S. 11.*
- <sup>106</sup> Platonis Leges, 717 a; cf. Resp. 519 c.
- <sup>107</sup> Phaedr., 274 a; Leges, 859 b; cf. Sophist., 229 e.
- <sup>108</sup> Sophist., 229 e, 1—2.
- <sup>109</sup> Resp., 450 e.
- <sup>110</sup> Понятно, какой смысл приобретает такая акцентировка в широком контексте сократической борьбы против ложного знания как вопреки опасности из опасностей, в перспективе общего платонического устремления к твердому, плотному ядру равной себе истины, очищенной от «мнений», как к единственной возможной «безопасности».
- <sup>111</sup> Arist. Polit., 1256<sup>a</sup>, 29.
- <sup>112</sup> Ibid., 1289<sup>a</sup>, 3.
- <sup>113</sup> Arist. Poet., 1448<sup>a</sup>, 17.
- <sup>114</sup> Hippocr. Aphor., 7.
- <sup>115</sup> Resp., VII, 550 e.
- <sup>116</sup> Это проявилось уже в неотчетливости критериев, по которым материал разносится на рубрики и распределяется между главами книги.
- <sup>117</sup> *Classen C. J. Sprachliche Deutung. . ., S. 180.*
- <sup>118</sup> Там же, с. 180 (Anm. 1).
- <sup>119</sup> Там же, с. 167.
- <sup>120</sup> Строка из «Облаков» довольно неожиданным и удивительным образом цитируется в платоновском «Пире» (Conv., 221 b).
- <sup>121</sup> Resp., VI, 496 b.
- <sup>122</sup> Ibid., I, 348 c. Это место особенно поучительно. Трасимах, защищая право на несправедливость, называет справедливость «весьма благородной глупостью» (πάνυ γενναίαν εὐφροσύνην). Сократ подхватывает слово εὐφροσύνην, перетолковывая его в буквальном смысле, и предлагает называть несправедливость соответственно «злонравием» (χακοῦφροσύνην), Фрасимах возражает, называя несправедливость «сообразительностью» (εὐβουλίαν).
- <sup>123</sup> Leges, 791 c.
- <sup>124</sup> Там же, cf., 795 d.
- <sup>125</sup> Cratyl., 389 a.
- <sup>126</sup> Tim., 40 de.

## ОБ ИЗУЧЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ ПЛАТОНОВСКИХ ДИАЛОГОВ



Диалоги Платона — единственный в своем роде памятник философской мысли, в котором крайне трудно уловима позиция автора. И не только потому, что порядок их написания неизвестен, но и потому, что в них ничто не утверждается открыто от писателя — все спрятано за оболочкой непринужденного разговора действующих лиц. Среди персонажей интеллектуальной элиты, выведенных в этих диалогах, для самого Платона не нашлось места. Главным героем выступает «незнающий» Сократ, все время ищущий истину.

Исследователь диалогов неизбежно задает себе вопрос: какова же авторская позиция, выразима ли она в виде целостного позитивного учения, каким образом можно выявить ее из-за завесы литературной условности?

Вся история филологического анализа платоновских сочинений с начала XIX в. есть цепь попыток ответить на этот вопрос и через барьер художественной формы проникнуть в писательский замысел. Методы и средства, применявшиеся при этом, во многом зависели от того, какая именно трактовка платоновской философии в целом принималась за общепризнанную в тот или иной период и какие стороны творчества и биографии Платона должны были быть освещены в первую очередь для обоснования этой трактовки.

Филологическая наука XIX в., развивавшаяся под влиянием немецкого романтизма, опиралась при объяснении текста Платона на два постулируемых положения: учение философа она представляла себе не иначе, как в виде законченной системы, а художественную форму ценила как «душу» литературного произведения. В центре внимания филологов XIX в. стоял образ Платона — человека, мыслителя и художника, и первая задача, какую

они решали, сводилась к тому, чтобы истолковать платоновское наследие не как голый факт истории философии, а как свидетельство творчества живой личности. Для этого надо было прежде всего протянуть связующие нити между диалогами, позволяющие установить, что именно писалось раньше, что позже, как разворачивался ход авторской мысли от диалога к диалогу.

В первой половине XIX в. были намечены две схемы распределения диалогов по группам, относящимся к разным периодам жизни Платона. Эти схемы известны под именем «системного» и «генетического» анализа. Первая из них была предложена Ф. Шлейермахером в 1804 г. в предисловии к первому тому немецкого перевода Платона<sup>1</sup>, вторая — марбургским филологом К. Германном в 1839 г. в книге «История и система платоновской философии»<sup>2</sup>. Обе схемы предполагали органическую целостность написанного Платоном, системный характер его философии и художественную одаренность его гения. Одновременно с этим они противостояли друг другу как разные способы понимания Платона и той последовательности, в которой диалоги составлялись, а также той роли, какую играла их форма в философском замысле автора.

Гипотеза Шлейермахера исходила из допущения полного единства платоновского творчества, единства, при котором все диалоги превращались в части одной системы, а отдельная фраза могла быть понята только в том контексте, в который поместил ее автор<sup>3</sup>. Такое понимание единства исключало всякую мысль об эволюции взглядов философа и о возможности изолированного рассмотрения формы и содержания. Оно предполагало вместе с тем присутствие связующего элемента, подчиняющего себе все стороны писательской деятельности Платона. И Шлейермахер нашел у философа единую цель — задачу воспитывать слушателя, готовить его к овладению диалектическим методом. В зависимости от этой педагогической цели Шлейермахер поставил выбор Платоном литературного жанра, признав диалог не случайной, воспринятой по традиции, а необходимой формой платоновской философии, формой, которая и своей внешней стороной (подражание устному обучению), и внутренней (особые приемы рассуждения) побуждает читателя самого творить идеи (*zur eignen Ideenerzeugung*)<sup>4</sup>. С тех же позиций Шлейермахер обрисовал и платоновскую философию

в целом — как постепенное развертывание общих принципов в частные знания, общих положений, высказанных под видом мифа, — в конкретные науки. «Поскольку в его (Платона. — *Т. М.*) сочинениях, — писал он, — философия показана в том же смысле постепенно от первого увлечения первоначальной и ведущей идеей и до изображения, хотя и неполного, отдельных наук, то отсюда следует, что между диалогами должна существовать естественная последовательность и естественная связь. Продвигаясь вперед, он не мог переходить к новому диалогу, не предпослав ему того, что задумывал в более раннем, поэтому то, что добавлено в конце одного, может быть предпослано как начало и причина другого»<sup>5</sup>. Система, по мысли Шлейермахера, должна была создаваться в том же порядке, в каком велось обучение, и поэтому все платоновские диалоги были распределены им по трем классам. В первый класс, в котором дано исследование основ и предпосылок того, что получило развитие в дальнейшем (диалектика как инструмент философии, идея как предмет философии), вошли «Федр», «Протагор», «Парменид». К промежуточному классу, в котором речь идет о различии философского и обычного познания и о применимости элементарных принципов к этике и физике, Шлейермахер отнес «Теэтета», «Софиста», «Политика», «Федона», «Филеба». В третий класс, в котором дается «объективное, научное изображение», он поместил «Государство», «Тимея», «Крития». К каждому из трех классов были причислены «примыкающие» диалоги: к первому — «Лисид», «Лахет», «Хармид», «Евтифрон», ко второму — «Горгий», «Менон», «Евтидем», «Кратил», «Пир», к третьему — «Законы»<sup>6</sup>.

Шлейермахеровская схема строилась априорно и по существу своему была внеисторической, в силу чего она оказалась неприемлемой для филологии XIX в., которая противопоставила ей «генетическую схему». Эта последняя рассматривала совокупность диалогов не как раскрытие готовой доктрины, а как постепенный путь ее складывания. Наиболее решительная критика концепции Шлейермахера<sup>7</sup> была дана в вышеупомянутой книге К. Германна, когда знаменитый филолог выступил с опровержением ранней датировки «Федра» и с попыткой по-новому воссоздать облик Платона. Применение идеи историзма к Платону получило здесь свое тщательное

обоснование и было декларировано как новый «генетический» метод анализа его сочинений.

В отличие от шлейермахеровской модели реконструкция К. Германна подчиняла творчество Платона общей теории эволюции и открывала в нем новые аспекты. Если для Шлейермахера единство целого означало согласованность всех частей воздвигаемой постройки, то у Германна «целое» стало пониматься как целостность живого развивающегося организма. Для изучения такого организма потребовался учет изменений, происходящих внутри него, и условий, окружающих его извне. В фокус внимания ученого попали теперь биография философа и среда, его породившая<sup>8</sup>. Диалоги получили свое объяснение как свидетельства о разных периодах жизни и были выстроены Германном в новую хронологическую цепочку: к первому периоду оказались отнесенными «Гиппий Малый», «Ион», «Алкивиад II», «Хармид», «Лисид», «Лахет», «Протагор», «Евтидем»; к переходному — «Апология Сократа», «Критон», «Горгий», «Евтифрон», «Менон», «Гиппий Большой»; ко второму (мегарскому) — «Кратил», «Тэтет», «Софист», «Политик», «Парменид»; к третьему — «Федр», «Пир», «Менексен», «Федон», «Филеб», «Государство», «Тимей», «Критий», «Законы».

Германн отверг шлейермахеровскую концепцию формы как неразрывно связанной с содержанием, признав диалог лишь традиционной оболочкой платоновской мысли, а диалектику — лишь одной из трех частей его философии.

Генетический метод анализа стал той рабочей гипотезой, которая на протяжении XIX в. применялась в филологических и историко-философских исследованиях платоновского текста. Задачей воссоздания исторически достоверного портрета Платона как личности, рассматриваемой в развитии, определились и те, основанные на подборе античных свидетельств, очерки о Платоне, которые вошли в многотомные труды Э. Целлера и Ф. Ибервега<sup>9</sup>, и те статистические подсчеты характерных особенностей его стиля, которые привели к новому перераспределению диалогов по хронологическим группам.

Концепция «развивающейся гениальной личности» ставила перед филологией в качестве первоочередной задачи отыскивание объективных доказательств хронологии и подлинности платоновского текста. Ее практическое решение шло по двум руслам: с одной стороны,

были собраны и расклассифицированы античные свидетельства о платоновской жизни и платоновских сочинениях, с другой стороны, в самом платоновском тексте были найдены «внутренние» критерии для суждения о его хронологии и подлинности. Подбор внешних реалий был завершён в достаточно полном объёме уже в 60-е годы в известной книге Ибервега<sup>10</sup>, и тогда же начались опыты для определения последовательности составления диалогов. Первой работой такого рода было издание «Софиста», выпущенное Кэмпбелом в 1867 г. В платоновской лексике Л. Кэмпбел, используя стилометрический анализ (подсчёт частотности употребления частиц, формул ответа и других формальных элементов речи), устанавливал 700 характеристик стиля позднего Платона и предлагал отнести «Софиста» к последнему периоду его творчества. Выводы английского ученого были подтверждены проведенными по той же методике исследованиями немецких филологов В. Диттенбергера, К. Риттера и др.<sup>11</sup>, так что к концу XIX в. вместо дискредитированной шлейермахеровской гипотезы наука о Платоне получила в свое распоряжение генетическую модель, в которой к старческому периоду были отнесены не только «Законы», «Тимей», «Критий», но и «Филеб», «Софист», «Политик».

Художественная форма в русле этого антикварного биографического направления изучалась в первую очередь в своей фактуре как отражение естественных свойств и вкусов гениальной личности. Главным приемом анализа служила здесь классификация языковых средств по их количеству и тому словесному материалу, который в них используется. В качестве объекта изучения брались общезыковые единицы — частицы, формулы ответа, метафоры, сравнения и т. п. Описывались они глобально по признаку их частотности в отдельных диалогах, их словесной формы и той сферы жизни, из которой они заимствуются<sup>12</sup>. Подобный способ изучения текста позволял установить эстетический вкус Платона, манеру его словоупотребления, оттенки его интонации и свойственное ему восприятие окружающего мира. Он намечал дифференциацию между отдельными произведениями по вполне объективным стилистическим критериям.

Эстетическое любование языком и жизнью Платона дополнялось эстетической трактовкой самого платоновского учения. Основное содержание и замысел его фило-

софии оценивались словами Гёте из «Истории учений о цвете»: «Платон относится к миру, как блаженный дух, которому нравится какое-то время находить в нем приют. Для него важно не ознакомление с ним, потому что он уже предполагает его наличие, а возможно радостное соучастие в нем. Он погружается в глубины в большей мере для того, чтобы наполнить их своим существованием, чем для того, чтобы их исследовать. Он возносится ввысь, стремясь приобщиться к своему первоначалу. Все, что он раскрывает, относится к вечному, целому, благу, истине, красоте. И желание их он старается пробудить в каждой груди. То, что он усваивает себе из отдельных знаний, испаряется в его методе, в его изложении»<sup>13</sup>.

Характерной особенностью отношения науки XIX в. к Платону была пластичность восприятия и его метафизики, и самой его жизни. На платоновские «идеи» ученые XIX в. смотрели глазами Аристотеля как на вещественные субстанции<sup>14</sup>. Эд. Целлер объяснял платоновские мифы и потребность Платона переводить содержание своей мысли из абстрактной формы понятия в конкретную форму идеальной наглядности любовью греков к ясным разграничениям и четко очерченным формам. «Ему мало, — писал Целлер, — что бы мы понимали скрытые в вещах определения, ему нужно, чтобы они существовали сами по себе, вне этих связей, они превращаются у него в самостоятельные существа, понятия становятся идеями. Учение об идеях — чисто греческий продукт, плод соединения сократовской и досократовской философии. Идеи — это сократовские понятия, из норм познания возведенные в метафизические принципы и обращенные на спекулятивные вопросы о сущности и об основах бытия»<sup>15</sup>.

Текст диалогов изучался и использовался прежде всего как источник реальных сведений. Трудом, подводившим итог изучению Платона классической филологией XIX в., был двухтомный «Платон» У. Виламовица<sup>16</sup>.

Наука XIX в. не решила в полном объеме задачу, поставленную генетическим методом, и не создала целостного образа Платона, человека своего времени, мыслителя и художника.

На основе тех филологических исследований, которые велись в XIX в., эта задача могла быть решена только наполовину, а именно — в том ее аспекте, который



касается биографии, языка и стиля. И тут она действительно была мастерски выполнена в упомянутой книге Виламовица. Второй ее аспект — реконструкция исторически достоверной картины учения об идеях — наталкивался на большие трудности из-за отсутствия объективных критериев интерпретации. Если облик платоновской личности в некоторых своих чертах мог восстанавливаться по внешним данным его биографии и по зафиксированным характеристикам его стиля, то для воссоздания хода платоновской мысли нужен был критерий, позволяющий вычлени авторский замысел в диалоге. Вопрос о таком критерии классической филологией XIX в. не поднимался вовсе, и текст как источник сведений о платоновских мыслях использовался вполне однозначно: слова Сократа принимались за мысли самого Платона. отождествление Сократа и Платона было необходимой предпосылкой и шлейермахеровского понимания платоновской философии как системы, последовательно изложенной от диалога к диалогу, и принятой Ибервегом и Целлером схемы анализа философии по рубрикам «диалектика», «физика», «этика». Ни тот ни другой способ описания философской системы не воссоздавал согласованной и непротиворечивой картины развития платоновской мысли. Трехчленная классификация не позволяла представить все творчество Платона в виде единого процесса, а всеохватывающая схема Шлейермахера была лишена внутреннего мерила своей адекватности. Такого мерила не принесла с собой и предпринятая в начале XX в. неокантианцем П. Наторпом попытка произвести переворот в традиционном истолковании платоновских идей, не выходя при этом за рамки по-шлейермахеровски понятой системы. Наторп рассматривал развитие платоновской мысли от диалога к диалогу в той новой последовательности, которую предлагала стилометрия, и приходил к выводу, что «платоновские идеи суть не вещи, а законы» (т. е. логические правила<sup>17</sup>). Подобная гипотеза превращала Платона в провозвестника Канта и не могла получить общего признания.

Нерешенная задача соединить в науке о Платоне концепцию единства с концепцией развития послужила отправной точкой для того направления исследований, которое оформилось в 10—20-е годы XX в. у группы немецких филологов, переключившихся в методах своей рабо-

ты с исторического позитивизма на философию жизни Дильтея.

Новые попытки реконструировать единый облик Платона — человека, художника и мыслителя — начались с возврата к забытым мыслям Шлейермахера и с одновременного отказа от допущения, принятого всей наукой XIX в., будто диалоги Платона связаны друг с другом смысловой нитью, в которой каждое последующее звено предполагает наличие предыдущего. В 1912 г. Вернер Егер в книге «История возникновения „Метафизики“ Аристотеля»<sup>18</sup> впервые после Шлейермахера заговорил о необходимости учитывать специфику литературной формы, в которую облечены мысли Платона, а уже в 1916 г. кильский филолог Ю. Штенцель в докладе «Литературная форма и философское содержание платоновского диалога»<sup>19</sup> произвел первый опыт функционального анализа художественной формы диалога, выделив в нем в качестве намеренного приема изображение Сократа и проследив роль этой фигуры во всех платоновских сочинениях. Наблюдение привело к выводу, что Сократ стоит на первом плане в диалогах раннего периода, где главная тема — это искание сущности арете (достоинства), а затем его фигура почти сходит на нет в поздних диалогах, там, где объектом изучения становится не арете, а метод логических расчленений (диайресис). Приняв фигуру Сократа за условный писательский прием, Штенцель ввел новое по сравнению с филологией XIX в. понимание единства и развития платоновской мысли. Единство он представил не как единство эксплицитно выраженной системы, а как единство цели, как общее для раннего и позднего периода стремление решить проблему единого и многого, развитие же — не как изменение взглядов, а как изменение способов философского исследования этой проблемы.

Намеченная в докладе схема эволюции платоновской диалектики была затем подробно разработана автором в его диссертации «Исследование развития платоновской диалектики. Арете и диайресис»<sup>20</sup> и положена в основу дальнейших опытов реконструкции платоновской метафизики в таких работах, как «Число и форма у Платона и Аристотеля», «Метафизика Древности»<sup>21</sup>. «Самый важный результат проведенных исследований сводится к тому, — писал Штенцель в диссертации, что «понятие» стоит не в начале, а в конце развития Платона: учение об идеях

в смысле единого, общего, «гипостазированного» или «методического» учения о понятии следует рассматривать как рудимент преодоленного взгляда на платоновскую «систему». В равной мере не может быть речи о постоянном развитии платоновской мысли от диалога к диалогу. . . Единство платоновской мысли покоится на четко выраженной форме видеть вещи — «идее», созерцании. Развитие покоится на изменении круга объектов, на котором всякий раз останавливается внимание Платона; предметное мышление по существу своему зависит от структуры предмета, к которому оно себя приспособливает. Исходя из этого, мы пытаемся более точно определить бесспорное перенесение интересов Платона с сократических, в первую очередь этических проблем на всеобъемлющее познание действительности и понять его как придание эйдосу новой логической функции. При этом становится возможным выделить в сократовских диалогах два периода, в которых интересы Платона лежат преимущественно в этико-практической и теоретико-натурфилософской областях. В первом периоде собственно метафизическое бытие (Sein) эйдоса в центральной идее блага разъясняется при помощи специфически греческого понятия «аретэ» как причины *αἰτία* в двойном смысле основания и цели, а во втором периоде — как субстрат постоянства рода (Konstanz der Arten) в естественнонаучной классификации, как это стремится уловить «расчленение понятий» (*διαίρεσις*)»<sup>22</sup>.

Связывая метод «аретэ—диайресис» с поисками одного общего первопринципа, Штенцель реабилитировал отвергнутую Наторпом платоновскую онтологию и возродил доверие к свидетельствам Аристотеля<sup>23</sup> о платоновской теории идей. В своих работах 20-х годов он пытался при помощи анализа самих диалогов раскрыть смысл аристотелевских слов о том, что учение Платона об идеях и о причастности вещей чувственного мира эйдосам восходит к пифагорейскому учению о числах («Метафизика», I, 6). Штенцель сопоставил метод диайресис с операциями, входящими в античную теорию чисел, платоновское «неделимое единое» с пределом математического ряда, теорию идей — с математической атомистикой Ксенократа и таким путем реконструировал метафизику поздних диалогов по аристотелевской схеме — как двойственную картину мира, в которой чувственная реальность выводится из

первоэлементов — эйдосов и соотносена с трансцендентным миром особыми типами связи. Проблема устроения чувственного мира материальной действительности, приведение ее в соответствие с эйдосом вышла тут на первый план как центральная проблема платонизма. «Устроительную функцию» Штенцель усматривал и в той роли, какую играет идея блага, и в том назначении, какое выполняет законодатель в платоновском государстве. В этой связи им впервые было упомянуто греческое слово «пайдейя» в смысле собирательного термина, обозначающего воспитание, образование, знание. «Уже в ходе работы над «Государством», — писал Штенцель, — философ должен был усомниться в непосредственном воздействии идей на человеческую жизнь; он задумывался о средстве длительного руководства, которое могло бы управлять ходом дел в государстве не только во время преобразования. Наряду с мыслью о «подчиненности», которая в «образце справедливости» претендует на место только на небе («Государство», IX, конец), всплывает другая мысль о том, что на земле основные законы должны постоянно меняться, вращаясь вокруг идеала совершенного государства в большем или меньшем объеме. В «Политике» государственному деятелю, когда он понимает сущность общества, дается право свободно, творчески преобразовывать законы. Так осуществляет себя в царственном воспитателе личный «оформитель» той области жизни, в которой преимущественно движется мысль Платона: государства и человеческого общества вообще; также и учение о знании в «Государстве» рассматривает науки под углом зрения *παιδεία* — этого непереводаемого понятия, предполагающего единство образования, воспитания, знания, на почве которого должно действовать и развиваться государственное общество»<sup>23а</sup>.

Этот угол зрения определил собой трактовку всего платоновского творчества в немецкой классической филологии 20-х годов. Концепция воспитания, ориентированного на высшую, идеальную норму человечности, стала использоваться как ключ к пониманию существа платоновской личности. В эллиптической «пайдейя» были вычленены три основные формы ее претворения в жизни — государственная практика, научное знание, интуиция. Платоновские диалоги были проанализированы, с одной стороны, как несущие в себе учение об этих трех аспектах

(именно так написана книга Штенцеля «Платон-воспитатель», 1928<sup>24</sup>), с другой — как практическая реализация каждого из них. Образ Платона-политика, при помощи государственного устройства старавшегося приблизить человека к высшим ценностям, нарисовал В. Егер, разрабатывавший в эти годы свою концепцию греческой культуры как «пайдейя» и намечивший место Платона в ее истории<sup>25</sup>. Наконец, облик Платона-художника интуитивиста и диалектика воссоздал П. Фридлендер в своем двухтомном «Платоне», первый том которого носит подзаголовок «Эйдос, пайдейя, диалогос». Если Штенцель интерпретировал содержательную сторону платоновского учения, Егер — его общественную предназначенность, то внимание Фридлендера сосредоточилось на средствах его словесного выражения. В книге Фридлендера<sup>26</sup> художественное мастерство Платона было впервые описано как целое в его функциональной связи с учением об эйдосе. Манера изложения философом своих мыслей показана тут прежде всего в ее игровом качестве как отсутствие авторитетного утверждения, как выбор заведомо недогматических способов речи: мифа, диалогического обличения, фигуры незнающего Сократа-ироника. И эта манера объяснена как отражение двойного пути познания эйдоса — диалектики и интуиции, как напряженность между невозможностью выразить словами конечную истину и живым воплощением истины в жизни.

От намечившихся в 20-е годы способов интерпретации платоновских сочинений тянется нить к трем линиям послевоенной науки о Платоне — к экзистенциальному истолкованию Ясперсом платоновской философии как «несистемной», незамкнутой, диалогической по своей сути, к реконструированию эзотерической системы Платона в трудах тюрингенских филологов И. Кремера и К. Гайзера и к семантическому анализу художественной формы диалогов в немецкой классической филологии.

Экзистенциальная модель К. Ясперса и онтологическая модель Кремера и Гайзера оформились в конце 50-х — начале 60-х годов как два противоположных полюса и логическое завершение того двойного пути, который открылся перед исследователями в тот момент, когда был отвергнут системный характер учения, заключенного в диалогах. Коль скоро диалоги — не система, платоновская философия сама может быть рассмотрена как «не

система», выраженная словесно в той мере, в какой она вообще выразима, — именно так понял ее Ясперс<sup>27</sup>. Вместе с тем она может быть истолкована как лежащая в своем системном догматическом виде за пределами диалогов, т. е. в области устного «эсотерического» учения. Уже в древности существовала версия о том, что не все свои мысли Платон выразил в диалогах, что ученикам в Академии он излагал свою философию в более полном и законченном виде, чем в сократических разговорах, рассчитанных на широкую публику. О «неписаном учении» (ἀγράφους δόγμασιν IV) Платона говорил Аристотель в «Физике» (IV, 2, 209 в). Упоминание о лекции (ἀκρόασις IV) или речах (λόγοι), беседах (συνουσίαι) Платона «О благе» сохранились у Аристотелева ученика Аристоксена и в комментарии Симпликия (VI в. н. э.) к «Физике» Аристотеля. Аристоксен передает следующий любопытный рассказ о теме этой лекции: «Вот что, по словам Аристотеля, испытали многие, слышавшие лекцию Платона «О благе»: все они пришли узнать о том, что у людей слывет за благо, — о богатстве, здоровье, силе, вообще о каком-нибудь необычайном счастье. Но это оказались речи о науках, о числах, о геометрии и астрологии, о том, что благо — это единое. И речи эти показались им странными. Поэтому одни отнеслись к этому делу с пренебрежением, другие поносили его»<sup>28</sup>. К этой лекции или беседам комментаторы Аристотеля возводили то учение о двух первопринципах (единице и неопределенной двойце), которое отсутствует в диалогах, но изложено как платоновское в «Метафизике», 1, 6, 988 в.<sup>29</sup> От поздней античности и вплоть до конца XVIII в. существование внутриакадемического («эсотерического» — тайного) учения Платона не подвергалось сомнению.

Однако в начале XIX в. Ф. Шлейермахер категорически отказался признать у Платона «тайную» доктрину, не совпадающую с тем, что выражено в диалогах, и авторитет Шлейермахера в этом вопросе держался на протяжении ста лет<sup>30</sup>. Неписаное учение Платона понималось в XIX в. как устная репетиция того, что потом входило в содержание литературных диалогов. Эта концепция «нейтральности» эсотерических чтений Платона была подробно развита в классическом труде Целлера<sup>31</sup> и превратилась в своего рода эталон суждений о платоновском эсотеризме в филологии XIX—XX вв. Целлер учел и

свидетельство комментаторов Аристотеля, и то обстоятельство, что Аристотель имел доступ в Академию и в своем изложении теории идей передавал услышанное непосредственно от учителя. Придерживаясь генетической схемы, Целлер отнес беседу (или доклад) «О благе» к последнему периоду жизни Платона и отсутствие в диалогах учения о первопринципах объяснил тем, что Платон не успел зафиксировать его в литературной форме. Из аристотелевской трактовки идей-чисел Целлер прищип то, в чем он мог усмотреть близость к диалогам, но отказался признать противоречащее диалогам учение о материи, заявив, что Аристотель<sup>32</sup> в данном случае «не понял Платона». Целлеровское объяснение признавало эсотеризм бесспорным фактом биографии философа, не превращая его, однако, в проблему кардинально важную для понимания всего платоновского творчества.

Существенно новое отношение к вопросу о внутриакадемических «лекциях» Платона стало возможным после выхода в свет уже упоминавшейся книги В. Егера «История возникновения «Метафизики» Аристотеля». Егер рассматривал платоновскую беседу «О благе» как обусловленную всем обиходом жизни греческих философских школ, где из поколения в поколение доктрина учителя изустно передавалась от наставника к питомцу. «Мы не имеем права, — писал Егер, — забывать, что лишь нужда заставляет нас, за отсутствием других источников, черпать в диалогах сведения о платоновском учении об идеях или числах. Там, где речь идет о педагогических или социально-политических взглядах учителя, Аристотель постоянно цитирует «Государство» и «Законы», но ему, за редким исключением, никогда не приходит в голову обращаться к «Государству» (кн. VI) или к «Пиру» для обоснования теории идей. Над этим стоит задуматься. Чтения и дискуссии Платона в Академии служили для Аристотеля источником всего того, что он о нем говорил. Это явно дает о себе знать, например, в сочинении *Περὶ ἰδεῶν* («Об идеях». — Т. М.), в школьном, схематическом распределении и терминологическом обозначении отдельных доказательств существования идей в комментарии Александра к «Метафизике» Λ, 9, где сочинение *Περὶ ἰδεῶν* использовано в качестве источника. У нас не может быть достаточно полного представления о всей совокупности того, что Аристотель почерпнул из платоновской

философии, в том ее виде, в каком Платон излагал ее устно. Подобно древним мудрецам VI в. до н. э., подобно врачам и рапсодам, ученик и в платоновские времена перенимал от учителя произносимые им устные λόγοι («речи». — *Т. М.*). Ученик, возможно, редактировал их заново, разрабатывал дальше или частично переоценивал в собственных трудах. Именно в области этих λόγοι следует искать историческую преемственность философий, школ, научных знаний. Наглядный пример этому — платоновские Λόγοι περί τὰγαθῶν («лекции о благе». — *Т. М.*), которые Аристотель использовал просто как достояние школы в какой-то мере для полемики, а в какой-то для того, чтобы положить их в основу собственных лекций. В равной степени воспользовались этими лекциями и передали их своим последователям Гераклид Понтийский, Спевсищ, Ксенократ»<sup>33</sup>.

Доклад, прочитанный главою школы, приобретал в этих условиях огромную важность: в нем излагались взгляды, которые потом продолжали жить в устойчивой традиции. Содержание платоновской лекции повторялось, по мысли В. Егера, в одноименном сочинении Аристотеля. От Аристотеля и других учеников Платона о нем узнавали последующие адепты школы. Устное учение философа оказалось таким образом вполне самостоятельным по отношению к его экзотерическим литературным произведениям.

Книга В. Егера открыла путь двум линиям в изучении платоновского наследия: той интерпретации диалогической формы в работах Ю. Штенцеля, о которой говорилось выше, и новому исследованию источников, могущих пролить свет на платоновскую онтологию в том ее виде, в каком она существовала внутри Академии.

В 30—50-е годы Ф. Мерланом, П. Вильпертом и К. Фогель<sup>34</sup> был проведен кропотливый анализ комментариев Александра Афродисийского и Симпликия, а также экцерпта Секста Эмпирика («Против математиков», X, 248—283), в результате чего обрисовалась достаточно ясная картина нескольких каналов передачи платоновской экзотерической доктрины и общие контуры содержания лекции «О благе»<sup>35</sup>. Онтология Платона в этой реконструкции свелась к следующим основным утверждениям: все вещи могут быть возведены к трем классам — «самостоятельному» (вещи, существующие независимо ни



от чего, сами по себе, — τὰ καθ' αὐτὰ ὄντα), «противоположному» (вещи, имеющие свою противоположность, — ἐνάντια), «относительному» (вещи, существующие лишь в соотношенности с чем-то, — τὰ πρὸς τι); сведение («редуцирование») реальности к ним происходит путем восхождения от низшей ступени абстракции к высшей (вид, род, более общий род), так что конечным понятием самостоятельного класса служит «единое», противоположного — «равное» и «неравное» (ἴσον, ἀνίσον), относительного — «избыточное» и «недостаточное» (ὑπεροχή, ἔλλειψις). Эти три формы бытия в свою очередь существуют в напряженности между двумя самыми высшими родами, уже ни к чему не сводимыми, — «единым» как принципом абсолютного и «неопределенной двойцей» как принципом относительного <sup>36</sup>.

Выявление схемы платоновского «моделирования действительности» привело к попытке заново переосмыслить под эсотерическим углом зрения все творчество Платона в целом: облику «развивающегося гения» и художника — афинянина IV в. до н. э., каким его видели филологи XIX в., и облику политика, воспитателя, эротика, как его понимали в 20-е годы XX в., в 50—60-е годы оказался противопоставлен третий облик Платона — облик онтолога, создателя единой системы универсального знания.

В двух фундаментальных трудах учеников В. Шадевальда — Г. Кремера и К. Гайзера — была разработана новая трактовка платоновского наследия, которая ставила своей целью подвести диалог и устную доктрину под общий знаменатель <sup>37</sup>. В качестве такового выше-названные авторы предлагали рассматривать внутриакадемическое учение о конечной первооснове («едином» — ἓν), к которой сводимо многообразие чувственного мира. Это учение о «едином» было истолковано как стержень, вокруг которого сосредоточены рассуждения философа, на какие бы темы и в какой бы форме они ни велись. Диалогам Платона с освещаемыми в них вопросами этики, политики, космологии приписывалось таким путем внутреннее единство, состоящее в том, что всем им свойствен один и тот же взгляд на вещи, одна и та же онтологическая концепция, по-разному обнаруживающая себя во всем, о чем бы ни шла речь <sup>38</sup>.

Логическим ходом, позволившим перейти от схемы, заключенной в докладе «О благе», к объяснению диалогов

как непротиворечащих ей и воплощающих в себе ее основную мысль, были два допущения<sup>39</sup>, сделанных Г. Кремером. Тюбингенский филолог признал платоновское «О благе» циклом лекций, в которых главой школы излагалась законченная философская система. В этой системе — таково второе допущение Кремера — «единое» служило принципом бытия (Eins-sein), причиной возникновения (Ursprung) всякой отдельной вещи, единством субстанции и одновременно единством целого по отношению к его частям, единством в множестве.

Толкуя внутриакадемическое «единое» как объединение множественности и как причину бытия, Кремер связывал с ним ту «структуру ценностей» (Wertstruktur), которую он находил в диалогах. Как выражение понятия о таком «едином» Кремер оценивал два платоновских мерила достоинства вещей: требование упорядоченности и пропорциональности (*κόσμος, τάξις*), которое в «Горгии» (503) прилагается к добродетели, в «Государстве» — к обществу и человеку, а в «Тимее» — к мировому целому, и мерило, видящее достоинство вещи в ее срединном положении между слишком большим и слишком малым, пример тому — смешанные конституции в «Законах».

Платоновская система в целом приобретала у Кремера вид математизированно-аналитической элементной метафизики, которая всю реальность (посюстороннюю и трансцендентную) сводит к элементам (*στοιχεῖα*) или причинам (*ἀρχαί*) и выводит из них. Реальность моделировалась в этой системе как имеющая четыре уровня-ступени существования: на самом нижнем здесь лежат предметы чувственного мира, над нами расположен промежуточный уровень геометрических величин и чисел, над ними — идеи-числа и идеальные геометрические конструкции, еще выше — два первопринципа. В подобной интерпретации платоновская система оказалась последним шагом, завершающим спекуляции досократиков о первоначале мира, и первым шагом на пути к учению Платона об эманации чувственного мира из мысленного мира идей<sup>40</sup>.

Истолкование математизирующего мышления Платона и зависимости содержания диалогов от учения о первопринципах продолжено в книге К. Гайзера «Неписаное учение Платона. Исследование систематического и исторического обоснования наук в платоновской школе» (1963). Отталкиваясь от допущения, что Платон мыслит общую

структуру реальности в ее срединной области между миром идей и миром чувственных явлений как устроенную математическим способом, Гайзер стремится установить единство и непротиворечивость платоновского учения о душе, движении и атомах. В прямую зависимость от космологии, онтологии и учения о первопринципах исследователь ставит также платоновское понимание истории, находя в диалогах одну общую концепцию, опирающуюся на аналогию космоса, человека и полиса.

Воссозданная Кремером и Гайзером целостная картина платоновской онтологии логически завершала собой начатое Штенцелем исследование платоновского объекта мысли и платоновского способа мышления. Путем отказа от шлейермахеровского недоверия к «тайному учению» тюбингенские филологи решали поставленную Шлейермахером задачу понять написанное Платоном как выражение его единого философского замысла. Гипотеза Шлейермахера включала в себя концепцию художественной формы как приема, обусловленного содержанием и предназначенного для «воспитания» читателя. Возврат филологии XX в. к представлению о единстве доктрины был неразрывно связан также с реабилитацией и этой второй посылки Шлейермахера.

Выше уже говорилось о том, какое внимание было уделено особенностям платоновского диалога в работах 20-х годов. В послевоенные годы реконструирование эзотерической системы Платона шло параллельно с изучением «воспитывающей» функции его диалогов. В том же году, что и книга Кремера, вышла в свет книга К. Гайзера «Протрептик и паренеза у Платона. Исследование формы платоновского диалога», в основу которой легла диссертация, защищенная в 1955 г.<sup>41</sup> Отправной точкой исследования служит замечание Шлейермахера о платоновском диалоге как подражании устному обучению и как о средстве обучения. При этом автор толкует «подражание» (*Nachahmung*) иначе, чем понимал его сам Шлейермахер, и рассматривает писательскую деятельность Платона не в узком контексте внутриакадемических занятий, а в более широком плане развития художественного жанра в целом. Основная идея книги сводится к утверждению, что Платон в своих диалогах использует сложившуюся традицию «побуждающей», «увещевательной» литературы и одновременно переоценивает, преобразует, переосмысли-

вает и «упраздняет» ее изначальную форму, наполняя ее новым содержанием.

Первой ступенью «наставляющей», «вербующей» литературы, связанной с эллинской «пайдейя», Гайзер признает тот особый тип словесного увещания, который применяли софисты V в. до н. э., рекомендуя слушателям свою готовность обучать их политической ловкости. По тексту платоновских сочинений он восстанавливает обычную топику убеждающей речи софистов, их протрептика («логос протрептикос») с неизменными мотивами самовосхваления, всезнайства и обещания научить «политической доблести» (арете) как умелому владению ремеслом (технэ). Малые сократики ввели в протрептик фигуру Сократа, а тем самым и новые мотивы, связанные с жизнью учителя. Таким путем возник жанр сократического диалога, удержавший общую с софистическим протрептиком «рекомендательную» цель, но достигающий ее уже новыми средствами. «В сохранившейся сократической литературе — пишет Гайзер, — нет недостатка в намеках на то, что фактически дельфийская черта сократического философствования, сознательное незнание, побуждение к самопознанию, апелляция к божественному голосу (δαίμων) или божественной участи (θεία μοῖρα), — все это с самого начала тесно связано с эротически-протрептической чертой влияния Сократа, так что с формальной точки зрения и то и другое, отталкиваясь от «вербовочной речи», вошло в сократическую литературу, по-видимому, в диалоге „Алкивиад“»<sup>42</sup>.

В платоновских диалогах Гайзер усматривает постепенное преодоление софистического протрептика и появление протрептика нового типа. При этом главную линию размежевания философа с софистами немецкий ученый связывает с новой постановкой вопроса об обучимости добродетели. В ранних диалогах до «Государства», полагает Гайзер, воспроизводится типичная ситуация протрептика с присущими этому жанру мотивами обучения добродетели и поиска учителя добродетели, и эта принятая схема разрушается, когда по ходу действия не находится годного учителя добродетели и беседа заходит в тупик вместо того, чтобы прийти к позитивному результату. Именно в заявлениях Сократа о своем незнании, в «апории» и состоит упразднение софистического протрептика и отказ Платона приравнивать добродетель (аретэ) к ремеслу (технэ),

отказ от увещаний в пользу обычной «пайдейя» и одновременно утверждение нового понимания «аретэ» как определяющей собой всю жизнь человека.

Подводя итог своему анализу «Лакхета», где связь с традиционным протрептиком особенно очевидна, Гайзер пишет: «Разрушение обычного протрептика при помощи сократовского познания, которое мы здесь наблюдаем, есть выражение подлинного, философски понятого положения вещей: философ, который познал самого себя, первый имеет право на знание (*αρετή*), («добродетели». — *Т. М.*), по этому знанию нельзя учить и обучаться в общепринятом смысле слова, оно соединяется с отказом от всякой видимой самоуверенности и мнимого знания. . . Присоединение собственного познания и удаление от мнимого знания требуют чего-то совсем иного и значительно большего, чем обычное профессиональное обучение: отказа от самоуверенности, перестройки жизни. . . Это философствование — уже не ни к чему не обязывающая *παιδεία* («воспитание». — *Т. М.*), а *βίος* («жизнь». — *Т. М.*). . . В этой перестройке жизни и направлении внутреннего взора к идеям, а не в предварительной агитации за выставляемую напоказ *παιδεία* и состоит развертывающийся в философском разговоре «протрептик» Платона»<sup>43</sup>.

Лишь в поздних сочинениях после «Государства» «протрептический» элемент, по замечанию Гайзера, значительно отступает на второй план. Обличающее «испытывание» все больше превращается в поучительное исследование и постепенно преобразуется в диалектическую диалектику.

Начатое Гайзером изучение того нового содержания, которое Платон вносил в используемые им литературные жанры, продолжено на материале «Апологии» в книге Т. Мейера «Платоновская апология»<sup>44</sup>, вышедшей в той же серии «*Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft*», что и книга Гайзера.

Давнишняя историко-филологическая проблема достоверности литературного образа Сократа получила в этой работе новое освещение. Традиционная постановка вопроса: «Был ли Сократ или не был таким, каким рисует его Платон?» — здесь видоизменена, и перед исследованием поставлена задача выяснить, служат ли биографи-

ческие сведения в «Апологии» самоцелью для писателя или они лишь повод для чего-то другого. Ссылаясь на «Риторику» Аристотеля, Мейер отмечает три аспекта обычной судебной речи: ее эмоциональную «психагогию» (воздействие на чувства судей), «диалектику» (аргументацию, обращенную к интеллекту слушателя) и «этопею» (тенденциозное изображение характера выступающего лица). С этими тремя частями он сопоставляет «Апологию Сократа» и находит в ней новую функцию ходовых приемов и переосмысливание главного назначения судебной речи. Если оратору важно подчинить себе слушателя, то Сократу важна истина, принятая в качестве твердой нормы.

Кочующие из речи в речь мотивы, которыми снискивалась жалость судей, такие, как, например, упоминание преклонного возраста, используются Сократом не трафаретно: Сократ тоже говорит о своих годах, но вовсе не добивается этим жалости, а оправдывает свою укоренившуюся манеру говорить правду (17 В—С). Ораторы прибегали к умышленному подбору фактов, в отличие от них Сократ практически упраздняет агонистический принцип: разбирая возведенную на него клевету, он рисует свои поступки, с одной стороны, в неблагоприятном свете, с другой — в слишком благоприятном, переводя взор с фактов на норму, которой он следует. Руководствование нормой, а не личной выгодой и не желанием влиять на чувства судей — вот та сквозная линия сократовского поведения, которая неизменно подчеркивается в книге и означает, по мысли автора, размежевание с ораторской топиной.

Подбор сообщаемых деталей, по наблюдению Мейера, определяется двумя особенностями воссоздаваемого в «Апологии» облика Сократа — парадейгматическим (от «парадейгма» — образец, пример. — *Т. М.*) характером его личности, благодаря чему впервые может быть высказан прямой призыв к норме, и своеобразным способом изложения судебного дела как целого, показанного в совокупности его деталей. Судебный оратор ухватывал изолированный факт и старался подать его в выгодном для себе свете. В «Апологии» целое (ненависть афинян к Сократу) представлено достаточно полно (первое обвинение, клевета, второе обвинение, смертный приговор) и отдельные факты получают свое место внутри него как части комплекса событий. Благодаря этому последова-

тельность фактов предстает как мотивированная, а ход событий — как необходимый.

Такое стремление показать единичное в его широких связях с целым шло вразрез с практикой судебной речи, которая ориентировалась не на расширение, а на сужение, не на законченную передачу связи событий, а на выбор благоприятного. С этим расхождением связано и сократовское отношение к своим противникам. Если в обычной судебной речи намеренно усугубляемые отрицательные свойства противника (жадность, неблагонадежность и т. д.) складывались в законченный портрет воплощенного порока, то в «Апологии», где тоже говорится о дурных качествах обвинителей (зависти, лжи, клевете, несправедливости), их злые действия объясняются не их моральными изъянами, а их незнанием, их заблуждением: вместо того чтобы направить гнев против самих себя, они направляют его против Сократа, который заводит их в тупик.

Подобные наблюдения приводят Мейера к выводу, что в «Апологии» автором движет интерес не биографический, а чисто фактический (Sachliche), философский, в ней нет ничего неплатоновского, чисто сократовского, и ее мысли коренятся глубоко в мыслях самого Платона. Мейер не отказывается допустить, что присутствовавший на суде Сократа Платон верно передал слова учителя, но сам вопрос об историчности Сократа он понимает более глубоко. «История для Платона, — настаивает Мейер, — это не сумма отдельных фактов, исторический мир не существует для него независимо от мира философов, поэтому его Сократ историчен в той мере, в какой он действует как «возбудитель», и во всем том, что создает напряженность его облика. Слова же, которые произносил живой Сократ на суде, должны были звучать несколько иначе»<sup>45</sup>.

Возрожденная Штенцелем, Егером, Фридлендером и Гайзером трактовка художественной формы как средства, намеренно выбранного Платоном для выражения его философской мысли, привела к разработке новых способов интерпретации текста диалогов. В отличие от филологических трудов XIX в. с их подчеркнутым интересом к самой фактуре словесной ткани и к связям изображаемого с реальной жизнью, новые исследования концентрируют свое внимание на функции изобразительных приемов,

или той роли, какую они играют внутри диалогов, на той смысловой нагрузке, какую они несут в качестве средств, помогающих философу излагать свою концепцию.

Большинство работ этого нового типа вышло в свет в послевоенные годы и посвящено изучению двух уровней платоновского текста: лексического (метафоры, сравнения) и композиционного (бытовой сценарий, персонажи, переключки мотивов). О том, насколько изменен в них угол зрения на предмет по сравнению с работами XIX в., легко судить на примере двух близких по своей теме диссертаций. Одна из них — уже упоминавшаяся книга Берга, резюмирующая изучение платоновских метафор и сравнений в XIX в.<sup>46</sup>, вторая — написанная спустя полвека диссертация Даниельсена «Исследование платоновских сравнений и сопоставлений в диалогах до «Государства», применяющая новый метод изучения платоновских сравнений»<sup>47</sup>.

Берг рассматривает образную лексику, систематизируя ее по тем сферам, откуда она заимствуется. Читатель узнает из его книги, что Платон редко обращается к явлениям природы, предпочитая им образы, взятые из окружающей человека жизни, что он любит типовые сравнения с детьми, рабами, тиранами, животными. Филолог XIX в. видит две функции платоновских метафор и сравнений: дидактическую и украшающую. Дидактическая функция остается у него нераскрытой, украшающая же вызывает постоянное любованье. Так, например, он отмечает необходимость метафорического языка в «Тимее» для восполнения отсутствующих в языке собственных терминов, но тут же спешит добавить, что часто персонификация усиливает красоту и выразительность (с. 13). В «Софисте», находит Берг, логическое рассуждение приобретает большую живость благодаря повторению метафор, когда софист изображается в виде гонимого охотником зверя. Метафоры и сравнения служат речевой характеристике персонажей: Аристофана в «Пире» легко узнать по его слепым метафорам и сравнениям, порывистый характер Алкивиада находит отражение в том, что он употребляет образы, связанные с деятельностью, в «Горгии» яркими метафорами и сравнениями окрашен риторический энергичный стиль Калликла, а в «Евтидеме» скопление сравнений в речи Сократа вызывает комический эффект. ]



Совсем иначе анализирует тот же самый материал Даниельсен. Он пишет свою работу как подготовительную для общего исследования функции сравнений в платоновской философской мысли. Вопрос о функции — это вопрос о том, по какой причине и ради чего происходит сравнение. Даниельсен пытается на него ответить, устанавливая место и роль отдельных сравнений в композиции диалогов и связь этих сравнений с окружающим их контекстом. Если филолог XIX в. группировал платоновские образные выражения по лицам, в уста которых они вложены, или по сферам жизни, откуда они заимствованы, то Даниельсен группирует их, следуя структурной схеме<sup>48</sup> диалога, по тому месту, которое они занимают в развертывающемся ходе действия, и по той цели, ради которой они применяются. Неважным теперь становится, кто их произносит, но очень существенными делаются ассоциации, с ними соединенные.

Даниельсен рассматривает функцию сравнений во вступлениях к диалогам, в промежуточных и заключительных отрывках, где они связаны с изображением «апории» (безвыходной ситуации), метода рассуждения и ситуации беседы. Исследователю удастся выявить ту смысловую нагрузку, какую они несут в структуре целого: во вступлениях сравнения стоят, как правило, в композиционно важных местах перед вводом в действие главного персонажа и служат характеристике («Лакет», «Хармид», «Евтифрон», «Гиппий Большой») или противопоставлению (*Distanzierung*) действующих лиц («Евтидем», «Пир», «Менон»). Эти сравнения обычно связаны смысловыми нитями с последующим контекстом. Так, например, в «Лакете» произносимое Лисимахом едва заметное сравнение с третейским судьей — *καί γάρ ὡσπερ τοῦ ἐπιδιαρίνουυτος δοκεῖ μοι δεῖν ἡμῖν ἢ βουλή* (184 C—D) («на этом совещании, думается мне, должен быть среди нас некто вроде судьи») — косвенно способствует характеристике Сократа, оттеняя собой мотивы *κρίνεσθαι*, *διακρίνειν* («судить», «разбирать») в репликах Сократа, непосредственно вызванных репликой Лисимаха. Еще более тесную связь первого сравнения со всем содержанием диалога находит Даниельсен в «Государстве», где мотив пути, зазвучавший в том сравнении, которое произносит Сократ, разговаривая с Кефалом — *ὡσπερ τινὰ ὁδόν προσεληλυθότων, ἦν καὶ ἡμᾶς ἴσως δεῖρεῖ πορεύεσθαι* (328 E) — (как уже успевших

пойти той дорогой, по которой, возможно, надо будет идти и нам)<sup>49</sup>, — не перестает затем звучать на протяжении всего сочинения вплоть до конечного мифа, где говорится о странствии (*πορεία*) душ (614 E).

Подобную же приуроченность сравнений к композиционно важным местам диалогов Даниельсен обнаруживает и в промежуточных отрывках, где сравнения служат необходимой деталью в изображении апории и метода рассуждения. Сходство места и функции их в разных произведениях заставляют автора если и не утверждать категорически, то во всяком случае предположить преднамеренное использование сравнений Платоном, использование, которое ставит эстетическую функцию полностью на службу его философии.

Этот новый подход к пониманию платоновской образности как «обслуживающей» философское содержание яснее всего, пожалуй, сформулирован известным исследователем метафорического языка Платона — Класеном в его книге об образах охоты у Платона:

«Платоновские образы — это не *μεταφοραὶ ποιητικαὶ* («поэтические метафоры». — *Т. М.*), которые можно оставить без внимания. Они — сознательно найденная философом составная часть его способа выражения, поскольку он предпочитает раскрывать проблемы в диалоге, а не излагать свое учение в докладе. К нему относится то, что Гераклит говорил об оракуле Аполлона: οὐτε λέγει οὐτε κρύπτει ἄλλα σημαίνει («Не говорит, не скрывает, а обозначает». — *Т. М.*)<sup>50</sup>.

Цитатой из Гераклита, которая уже была взята Штенцелем в качестве эпиграфа к его диссертации, филолог XX в. подчеркивает семантическую функцию платоновской образности как главный предмет своего исследования. Изучение метафор, которое ведется под этим углом зрения, сосредоточивает внимание на полноте смысловых оттенков слова, на тех специфических значениях, которые позволяют Платону пользоваться образным языком как языком философской терминологии. Методика, применяемая при этом, состоит в рассматривании слов на широком фоне окружающего их контекста — контекста самих диалогов и контекста предшествующей и современной Платону греческой литературы. Естественно, что объектом анализа делается в первую очередь лексика, используемая там, где речь идет о философских понятиях и

о диалектическом рассуждении, — метафоры (сравнения) охоты (преследования), пути, зрения и т. п. Ответ на вопрос: «Что именно говорит нам Платон в своих произведениях?» — предваряется вопросами: «Оригинален ли он в своем словоупотреблении? Как умеет он обращаться с материалом, предоставленным ему традицией? Во что превращаются слова, пройдя через его голову?»

Из филологических работ, пытающихся проникнуть внутрь «художественной лаборатории Платона» и путем интерпретации его образного языка ответить на эти вопросы, до сих пор наиболее обстоятельными остаются два труда К. Классена — его упомянутые «Исследования платоновских образов охоты» (1960) — книга, в основе которой лежит диссертация, защищенная в 1952 г., и его «Языковое истолкование как движущая сила платоновского и сократовского философствования» (1959) — первый опыт систематизации общих принципов платоновской работы над словом.

В первой из названных работ автор ставит своей целью «раскрыть отношение Платона к языку его времени, выявить определенные тенденции в его употреблении метафор и путем интерпретации некоторых метафор охоты содействовать лучшему пониманию платоновской диалектики, а тем самым и платоновского способа мышления»<sup>51</sup>. Книга включает в себя две почти равные по объему части. В первой из них дан обзор образов охоты в греческой литературе до Платона, во второй проведен анализ платоновского словоупотребления. На материале эпоса, лирики, драмы и прозы V—IV вв. до н. э. Классен устанавливает тот распространенный способ обращения с метафорами охоты и круг связанных с ними представлений, который принесла с собой Платону литературная традиция. В книге показано, как эта традиция складывалась: на ее самой ранней ступени, в эпосе, не было еще восприятия охоты как погони и преследования, эпический поэт видел в охоте только ее ситуацию, только одну главную деталь — силу дикого зверя и природу, его окружающую, но не охотника, не собаку, не выслеживание.

Лирики нашли в охотничьем обиходе слова, нужные им для выражения любовной страсти — эроса, и в их стихах со всей силой зазвучал мотив преследования и поимки любимого, при этом особую жизнь охотничьей

лексике придал Пиндар, введивший такие экспрессивные метафоры, как *θηρεύειν* («охотиться»), *ιχθυέειν* («отыскивать по следам»), *ἐρευνᾶν* («разыскивать»), и усмотревший в охоте то, что ей присуще как целому, — неизвестность исхода, трудоемкость усилий; трагики продолжили пиндаровскую линию новотворчества, прилагая образ охоты ко всему походу на Троию, который стал «погоней за женщиной», и обогатили охотничью лексику новыми значениями: глагол *θηρεύειν* получил в трагедии дополнительный смысл «хитрости» и «тягостного труда». Комедия и проза, по наблюдениям Классена, не внесли в трактовку метафор охоты чего-либо нового.

В основном разделе книги, где рассматриваются образы охоты на всем протяжении платоновского творчества от «Лакхета» до «Законов», преимущественный интерес автора сосредоточен вокруг двух тем — вокруг использования слова *μέθοδος* (буквально — «путь вслед за чем-то») в разных диалогах и вокруг обыгрывания метафоры *θηρεύειν* в «Софисте».

Классен расшифровывает *μέθοδος* как *nomen actionis* (имя действия) от *μετιέναι* (преследовать) и причисляет это слово к охотничьей лексике. Тем самым он получает возможность провести параллель между употреблением *τοῦ ὄντος θήρα* («охота за сущностью») в «Федоне» (66 С) и *μέθοδος* в «Государстве» (510 В), где речь идет о пути познания, который душа совершает *τῇ τοῦ διαλέγεσθαι δυνάμει* («силой диалектического рассуждения». — 511 В)<sup>52</sup>. «Это указывает не только на сходство представлений, которые стоят за метафорами *μέθοδος*, *θήρα*, — пишет Классен, но и на внутреннюю связь погони за *ἀλήθεια τῶν ὄντων* («истинной сущего». — *Т. М.*) и исследованием при помощи *λόγοι* («рассуждений». — *Т. М.*), т. е. *διαλεκτικῆ μέθοδος* («диалектическим путем». — *Т. М.*). Платон, как он часто делает, берет здесь хотячее выражение, придает ему свое толкование и приходит таким путем к совершенно новому, более глубокому пониманию его»<sup>53</sup>.

С *μέθοδος* «Государства» Классен сближает также *μέθοδος τῶν λόγων* («путь рассуждений») в «Софисте» и «Политике» и пристрастие Платона к образам охоты объясняет желанием философа дать почувствовать, каким именно должен быть поиск прозреваемого в диалоге предмета: «*μέθοδος* — это не поиск истины на проторенной дороге, он должен сам себе пробить дорогу, насколько

это возможно. Его успех зависит от усилий исследователя, и в этом еще одна причина выбора образов охоты: для грека охота — это чувственный образ перенесения трудов (πόνος), и это представление было ходовым у сократиков. Поэтому сравнение с охотой могло резко подчеркивать, какие именно требования погони за сущностью предъявляет к тому, кто в мысли и исследовании хочет продвигнуться на этом пути. Познание блага не может быть куплено за деньги у учителя добродетели. Нужно стараться достичь его φιλοπόνως и ἀνδρείως («действуя усердно, мужественно». — *М. Т.*). Это стремление платоновский Сократ называет ἔρως («любовное влечение» — *Т. М.*), естественную тягу к прекрасному и высокому он направляет на сродный объект (τὸ ἀγαθὸ αὐτό — «само по себе благо». — *Т. М.*) образы охоты, а ими греческие поэты веками говорили о любовной тяге, прилагаемые к диалектике, отражают и этот оттенок смысла.

Образы охоты выполняют еще одно назначение. Для греков того времени охота — это, само собой разумеется, общее предприятие многих соучастников, и ее успех зависит от того, насколько хорошо они действуют вместе. Значение это сохраняет свою силу и для диалектики. Для Сократа согласованность в высказываниях двух собеседников, когда они удовлетворяют определенным предпосылкам, есть критерий истины (ὁμολογία — «согласие»). . . тем самым образ охоты — это также выражение ὁμολογία, которая господствует над всей платоновской диалектикой»<sup>54</sup>.

Рассматривая слова, связанные с корнем θηρεύω («охочусь») (θήρα, θηρευτής) в «Софисте», где образ охоты господствует и прилагается и к процедуре исследования, и к его объекту, Классен приходит к выводу, что метафора пужна Платону для двух целей — для спора с софистикой и для оформления логического абстрагирования. Расширяя круг ассоциаций между охотой и человеческой деятельностью, заставляя собеседников называть свои рассуждения о софисте «охотой» и говорить о занятиях самого софиста как об «охоте за людьми» (τῶν ἀνθρώπων θήρα), Платон, по наблюдениям Классена, получает в созданной им новой метафоре яркое выразительное средство, которое дает ему возможность провести грань между «охотником за истиной» (θηρευτής τῆς ἀληθείας) и «наемным охотником» (ἐμισθοῦς θηρευτής) за знатными и богатыми юношами (223 В,

231 С) — и тем самым разрушить привычное отождествление диалектиков и софистов.

Обращая внимание на то, что по тому же признаку «быть охотником» Платон в этом диалоге сближает софиста с представителями других профессий и использует метафору как средство для построения логической схемы классификаций по родам и видам, Классен видит в подобном приспособлении метафоры к нуждам логики еще одно открытие философа — более сложное творение метафоры, чем обычное в поэзии перенесение смысла одного слова на другое. «В повседневной речи, — пишет исследователь, — скажут *ἄλιεύς θηρεύει* («рыбак охотится». — *Т. М.*) или *σοφιστής θηρεύει* («софист охотится». — *Т. М.*), но один только пытливый ум прозревает [стоящий за этим] процесс и посредством анализа языка ухватывает сущность»<sup>55</sup>.

Общий итог разбора образов охоты автор резюмирует в заключительном разделе книги следующими словами: «Очень редко Платон применяет метафоры только для того, чтобы стилистически возвысить какой-то отрывок. Гораздо чаще они выражают что-то определенное или, во всяком случае, намекают на это. Платон берет многие хорошо известные метафорические выражения и все время заботится о том, чтобы образный характер их был ощутим, старается оживить их, если они стерлись, и придать красочность тем представлениям, которые в них заключены. Нередко повторение метафор указывает на определенные связи, и, благодаря многозначности образа, традиционное выражение переосмысливается и звучит уже по-новому. Платон таким путем получает возможность посредством семантической зевгмы поставить рядом со старым взглядом свой собственный.

Он неуклонно старается полностью исчерпать смысл образного выражения и использовать его как иллюстрацию достигнутых результатов или как отправную точку для новых спекуляций — иначе говоря, он подчиняет образы философской интерпретации<sup>56</sup>».

Семантический, или функциональный, анализ исследования, примененный здесь Классеном, отличается от общепринятой в XIX в. и достаточно распространенной в филологии XX в. «инвентаризирующей методики» не тем, что он противоречит ей или упраздняет ее, а тем, что, пользуясь ее результатами — фактическими данными о пи-

сательском словоупотреблении, стремится раскрыть новый пласт авторской работы над словом. Если филолог, применяющий традиционный метод, говорит о тех философских и нефилософских понятиях, для выражения которых Платон из разных сфер жизни заимствует свою образную лексику, то филолог классеновского типа очень остро ощущает заинтересованность художника в словах, его умение манипулировать богатством смысловых оттенков, «осевших» в слове, «ворваться» в слово, выхватить его из привычных ассоциаций, соединить с новыми понятиями, «впихнуть» в новую сферу отношений, сделать источником необычных образов. Не только результат, но и сам процесс работы над словом делается теперь предметом пристального внимания.

Из такого подспудного разглядывания художественной техники Платона родилась вторая книга Классена, где главным объектом изучения служит собственное словотворчество Платона как в области понятийной философской терминологии, так и в области философской метафоричности<sup>57</sup>. Для обеих работ характерно стремление понять Платона-писателя в его единстве и цельности — единстве представленного в одном лице художника-философа, которому изобразительные средства необходимы для целей чисто философских, и единстве самого процесса творчества, когда один и тот же прием применяется писателем в разных произведениях.

В исследовании образов охоты подобное восприятие единства платоновского отношения к слову выразилось в том, что слово «метод» раскрыто в одном общем значении для разных диалогов и в том, что сама метафора понята филологом как средство донести до читателя общую концепцию автора (например, концепцию *ὁμολογία*). В работе Классена «Языковое истолкование как движущая сила платоновского и сократовского философствования» философское словотворчество рассмотрено как обусловленное характером лично платоновского отношения к слову. Это отношение можно назвать «чуткостью уха» к исконному, но уже забытому лексическому значению, способностью расслышать в сложном слове его корни, в стершемся выражении — смысл первоначальной метафоры.

Классен называет такое свойство «этимологизацией» и приводит характерные примеры. Один из них — фраза из «Федра» (242 А), где речь идет о полудне и упоми-

наются два синонима *μεσημβρία* и *σταδερά*. Для употребления *σταδερά* Классен находит объяснение лишь в том, что это слово поставлено здесь рядом с *ἵσταται* («стоит»), благодаря чему читатель обращает внимание на общий корень. Еще один любопытный случай — употребление *μεθόρου* (буквально — «лежащий между двумя границами») в «Законах» (848 В), когда Платон дает почувствовать функцию составных частей слова<sup>58</sup>.

Как отмечает Классен, предшественники Платона применяли оба типа этимологизации (раскладывание имен на собственные части и подчеркивание корневого значения слова путем близкого соединения его с родственным словом) к именам богов и собственным именам, Платон же первый распространил их на все виды слов<sup>59</sup>.

Иллюстрируя платоновское «оживление метафор», Классен в числе других рассматривает слова *ἐπόμενος* («следующий») и *ἡγούμενος* («ведущий»): «Выражения, которые описывают взаимосвязи между понятиями, — пишет он, — непременно должны быть метафоричны. Платон не мог этого избежать. Он все время проявляет склонность придать пластичную образность тому, что в глазах других было лишь неминуемо мертвой метафорой, и сделать это отправной точкой для обстоятельных наглядных разъяснений. Материалом тут могут служить *ἐπόμενος* и *ἡγούμενος*. Обе метафоры ведут свое происхождение от тех времен, когда свойства (в широком смысле) воспринимались как олицетворение силы, действия которой можно было описать как следование за человеком (см., например, «Илиада» 17, 251; 4, 415 или 9, 512). Подобное употребление вело к общим выражениям, какие можно найти уже у Гесиода («Труды и дни», 313): *πλοῦτφ δ'ἀρετῆ καὶ κλοῦς ὀπῆδεῖ* («За богатством добродетель и слава как должно». — Т. М.). Только у Платона обе метафоры встречаются впервые в большом количестве. Они означают у него не просто сопринадлежность, но и наряду с временной также и предметно-логическую последовательность. В каком бы значении Платон ни применял эти слова в отдельных случаях, он все время восстанавливает в памяти их первоначальный смысл, например, в «Федоне», 94 С, «Государстве», 490 С, «Законах», 914 В, 916 А. Подобное придание наглядности едва ли добавляет что-либо к существу дела, однако они со всей ясностью показывают



платоновское понимание языка и ведут дальше к более важным примерам из области философских терминов»<sup>60</sup>.

На примере подобных слов Классен устанавливает общее свойство языкового чутья Платона и затем показывает, как оно помогает философу создавать новые понятия и новые метафорические образы. В книге подробно говорится об ассоциациях, связанных с кардинально важными для поздних диалогов терминами *ὑπόθεσις* («предположение»), *διάρσεις* («разделение»), в специальной главе объясняется тот философский смысл, какой слова *εὐψυχία* («мужество»), *εὐήθεια* («благодущие»), *αἰτιᾶσθαι* («обвинять»), *παράδειγμα* («пример»), *ζῷον* («животное»), *θεῖος* («божественный») получили в диалогах благодаря примененной к ним этимологизации.

Наиболее интересные разделы книги — это главы, где автор пытается проследить, как умение оживлять потускневшие метафоры и улавливать их прямой смысл повлияло на фантазию философа и натолкнуло его на те красочные образы, в которых он воплотил свое новое понимание души: на образ трехчастной души и параллель государства и души в IV книге «Государства», на сравнение с солнцем в VI книге «Государства», на знаменитый образ пещеры в VII книге «Государства», на метафоры, прилагаемые к душе в «Федоне», образ крылатой колесницы в «Федре» (гл. III).

Если в исследованиях платоновской лексики перемещение интереса с фактуры художественной формы на ее функцию привело к попыткам увидеть «лабораторию платоновской мысли» и выявить, каким путем складывается философская терминология Платона и та образность, которая заменяет собой терминологию, то в работах, анализирующих назначение окаймляющего диалектическую беседу бытового сценария, внимание интерпретаторов сосредоточивалось на технике изображения персонажей и на уяснении смысла апории (тупика) в диалогах. Объектом изучения стал преимущественно текст ранних сочинений, объединяемых живо выписанной фигурой Сократа в роли протагониста диалектического рассуждения.

Как известно, платоновский диалог в большинстве случаев воспроизводит обычный эпизод афинской жизни, когда на улице, в палестре или в домах именитых граждан случайно или неслучайно встречаются друзья и зна-

комы и затевают разговор на близкие им темы: отцы говорят о достойном воспитании детей («Лахет»), софисты — о своем искусстве («Протагор», «Горгий», «Евтидем»), мальчики в гимнастическом зале — о дружбе («Лисид»), сотрапезники на пиру — о любви («Пир») и т. д. Тонкими штрихами Платон рисует позу и жест своих персонажей. Их беседа постепенно переходит в обсуждение философской темы, не утрачивая, однако, своего интимного, доверительного тона, не выходя из атмосферы личного контакта собеседников. Основное содержание диалога как бы помещено в «нефилософский» футляр: ему нередко предпосылается вводная часть, где персонажи ведут вполне обыденный разговор, а само обсуждение философской темы то и дело прерывается сценическими интермедиями: действующие лица входят и уходят, выражают свои чувства по поводу того, что они слышат.

Филология XIX в. видела в этих зарисовках только их связь с живой реальностью, с бытом Афин, с судьбой Сократа. Виламовиц предостерегал от рассматривания «Лахета», «Хармида», «Лисида» как диалогов, посвященных анализу добродетели, и видел их назначение в защите доброго имени Сократа после его казни, в утверждении Сократа как носителя добродетели. «Почему этот Сократ выбирает храбрость в качестве предмета своего исследования? — задает вопрос Виламовиц, разбирая «Лахета» в своем «Платоне», — Потому что он беседует с храбрыми. С сапожником он вел бы речь о его ремесле. Однако он не только обращается к храбрым: мы ощущаем, что он сам вполне обладает этой добродетелью и что она лишь часть всей добродетели. Мы видим перед собой храброго, добродетельного, истинного воспитателя юношей. Ясно, что эта книга написана в его защиту, ради его реабилитации. Определение понятия храбрости, которое при этом исследуется и немного отличается от манеры изложения Протагора, представляет малый интерес не только для собеседников, но и для читателя. Храбрость — это одна из коренных добродетелей, равно как и самообладание и благочестие, как мы узнаем в 199 D. Эти качества рассматриваются в двух последующих диалогах, и еще один диалог о справедливости был по крайней мере запланирован. Это указывает на определенный план, но он был бы неправильно понят, если бы цель его видели

в учении о добродетелях. Ведь тут приходится жаловаться на безрезультатность и сталкиваться с разными странностями, которые лишь потому мало ощущаются, что укоренилась неверная предпосылка, будто Платон как философ должен был писать из теоретических интересов. Он писал, чтобы показать, что Сократ — это носитель всех добродетелей»<sup>61</sup>.

Ю. Штенцель, как уже говорилось выше, разрушил эту «иллюзию реальности», предложив новое толкование платоновской онтологии и раскрыв связь фигуры Сократа в диалогах с тем исканием непротиворечивого определения добродетели, которое казалось столь малозначащим для Виламовица. Конкретные пути для новой интерпретации бытового сценария были намечены в «Платоне» Фридлиндера.

Мысли Ю. Штенцеля и П. Фридлиндера нашли свой отклик в филологических работах 50—60-х годов и определили собой основное направление интереса в изучении семантической функции бытового сценария и фигуры Сократа. Узловой работой этого рода стала диссертация Г. Мартенса «Вводные части диалогов „Лахет“ и „Протагор“. Исследование техники платоновского диалога»<sup>62</sup>, в которой автор заявлял о своем несогласии с Виламовицем и противопоставлял ему позицию Штенцеля и Фридлиндера. Свою собственную задачу Мартенс видел в продолжении работы Фридлиндера, в раскрытии связи формы и содержания внутри платоновских диалогов при помощи анализа конкретных драматических вступлений. Он останавливает свое внимание на том самом рассуждении о добродетели, которое Виламовиц признает неинтересным, а Штенцель, напротив, рассматривал как первую форму платоновского искания онтологии. Исследование «Лахета» начинается с анализа его главной, философской части, с выявления логических ходов, при помощи которых ведутся поиски правильного определения храбрости.

Мартенс признает условной, неподлинной ту апорию, к которой приходят Сократ и его партнеры. За внешним текстом беседы исследователь прочитывает скрытый платоновский подтекст: в определении храбрости *χαρτερία φρόνιμος* («разумная выдержка»), которое выдвигает Лахет (192 D), он находит правильное платоновское определение, соответствующее тому, что говорится в четвер-

той книге «Государства», поэтому апория, по мысли Мартенса, обусловлена не тем, что Платону неизвестно, в чем заключается добродетель, а тем, что он показывает людей, которые рассуждают неправильно. Намеренный выбор художественного приема Мартенс усматривает в том, что в качестве действующих лиц в «Лакхете» выведены знаменитые полководцы Лакхет и Никий, олицетворяющие собой выдержку (Лакхет) и разумность (Никий) и проявляющие в диалоге свою доблесть в упорных поисках того, что же такое есть храбрость. Назначение вступительной бытовой сценки Мартенс видит в ее особой композиционной роли: именно отсюда протягиваются нити к философской части диалога, и они помогают не ослабевать вниманию читателя. Так, в «Лакхете» Мартенс обнаруживает две такие нити. Одна из них — движение мысли от общего к частному, которое затем повторяется и в основной части диалога и соответствует платоновскому пониманию единого во многом. Вторая — это прием предварительных намеков, которому Мартенс дает название *Vorverweise* («предуказание»). В качестве примера такого «предуказания» Мартенс ссылается на упоминание Дамона (180 E—D), которое, полагает он, вызывает в памяти читателя учение Дамона о гармонии и тем самым подготавливает его к восприятию слов Лакхета о гармонии между словами и поступками как о свойстве истинного человека, как о его аρετή (188 C).

От диссертации Мартенса тянется нить к двум типам филологических исследований художественной функции платоновского сценария. Один из них продолжает начатую Мартенсом работу по выявлению «предуказаний» и раскрытию связей между обликом выводимых персонажей и темой диалога. Наиболее интересны с этой точки зрения диссертация Ф. Мутманна «Исследование „оболочек“ некоторых платоновских диалогов» и статья В. Нагеля «К изобразительной технике Платона, преимущественно в диалоге „Лакхет“»<sup>63</sup>. На новом материале платоновских текстов Мутманн подтверждает мысль Мартенса о связи способа изображения персонажей с раскрытием основной темы диалога. Подобно тому как Мартенс устанавливал зависимость выбора действующих лиц от главной цели всего рассуждения в «Лакхете», Мутманн показывает, что мальчик Хармид в одноименном диалоге наделен именно теми чертами, которые слу-

жат предметом философского обсуждения. Нагель обнаруживает в «Лакхете» новые примеры «предуказаний» и находит в диалогах особую технику использования мотивов: приписывание собеседникам сократовских мыслей.

К этому типу работ могут быть отнесены статьи Хербера<sup>64</sup> о композиционной технике диалогов. В этих статьях делается попытка установить взаимозависимость между структурой диалектического рассматривания основной темы и структуры бытового сценария. В таких диалогах, как «Лисид», «Менон», «Гиппий Большой», автор открывает преднамеренную технику триад. Так, например, в «Лисиде», утверждает Хербер, трехступенчатость определения дружбы показана на фоне повторяющегося мотива триад: в палестре представлены три группы людей (одни снаружи, другие внутри, третьи — около Сократа), в беседе с Менеоксеном Сократ говорит о трех возможных определениях друга, в сцене внутри палестры принимают участие три лица, в сцене вне палестры — тоже три, и т. д. В «Евтифроне» и «Гиппии Малом» Хербер находит аналогичную технику дублета.

Ко второму типу работ, зависящих от диссертации Мартенса, принадлежат исследования, развивающие его мысль об условном характере платоновской апории. Это статья В. Шульца «Проблема апории в диалогах Платона, рассматривающих добродетель», и диссертация Р. Дитерле «Исследование обличительно-апоретической структуры платоновских ранних диалогов»<sup>65</sup>. В своем утверждении условного характера апории дальше всех заходит Шульц. Отказываясь от всех точек зрения, которые он находит у своих предшественников, Шульц предлагает рассматривать апорию как писательскую «хитрость» Платона, как драматургический прием и способ изображения Сократа. В «безрезультатности» «Лакхета» Шульц видит проявление намеренной иронии автора: стоящий за сценой диалога Платон так расставляет персонажей, что правильная мысль высказывается, но собеседниками не осознается, Сократ стоит одновременно и вместе с Лакхетом и вместе с Никием, истина то открывается, то закрывается.

В этой игре открытия и утаивания истины Шульц видит проявление писательского таланта Платона, его иронии как умышленного присма. Задавая себе вопрос, зачем все это нужно Платону, Шульц высказывает предположение,

что Платон в данном случае, возможно, старался отдать дань уважения своему учителю. Сам он писал эти диалоги, уже имея цель перед глазами, хотя о подлинной мере платоновской онтологии мы тут ничего сказать не можем, замечает Шульц. Вместе с тем как дань уважения учителю Платон выводит на сцену Сократа, который, хотя всякому известно, что он был знающим, никогда о себе как о знающем не говорил. Такое показывание незнания, включающее в себя намек на знание, заставляет Шульца высказать осторожную гипотезу, что указание на продолжение разговора в будущем, которое принято понимать как приглашение начать все сначала, на самом деле относится к последующим диалогам.

Дитерле выступил с критикой статьи Шульца, упрекая его в необоснованной апелляции к сократовской иронии. Угол зрения, выбранный самим Дитерле в его работе, — это пристальное рассматривание текста и выявление в нем органической связи эленктики (обличения) и майевтики (побуждения), апоретики (безрезультатности) и диалектики. Анализируя шаг за шагом ход обсуждения темы в диалоге, Дитерле раскрывает намеренно воспитательную цель платоновских обличений. Так, разъясняя узловую эпизод «Лахета», он пишет: «Подлинное намерение Сократа может выражаться всего лишь в том оттенке, который он придает своему вопросу, когда с самого начала исключает собственную банальную попытку истолкования, спрашивая „не думаешь ли ты, что это так?“» Сюда принадлежит и указывающий жест слова, в котором одновременно заключен и диалектический намек, когда он свои примеры в известном смысле берет обратно, вводя ограничивающее «какой-то» (какая-то фронесис — «Лахет», 193 А, см. также: «Хармид», 162 А, 165 Е).

Эти примеры были бы ясны и без дополнительного подчеркивания, так что из контекста само собой следует, что их смысл в том, чтобы при помощи отталкивающей бессмыслицы побуждать к постижению правильного. И мы делаем решающее наблюдение: Сократ так вводит примеры, которые, казалось бы, отступают от верного смысла определения, что его собственная аргументация становится все более и более сомнительной. Внутренняя тенденция его примеров расходится с внешней, которую они представляют. Здесь проявляет себя преднамеренная

напряженность между видимостью и истиной сократовского обличения не только в форме ведения разговора, но и в самой фактической линии хода мысли. «„Знающее незнание“ Сократа, скажем мы, это составная часть его метода философского воспитания. Сюда принадлежит также апоретическая форма диалога, т. е. негативный, разрушающий способ ведения разговора. Эти аспекты — следствие основного характера платоновской пайдейя — убеждения, что знание не может быть просто так передано, но должно быть в воспоминании возбуждено в душе ищущего»<sup>66</sup>.

Итак, в раскрытии условности художественного изображения, которое строит Платон, в выявлении нарочитых приемов, которыми философ пользуется, чтобы удобнее и нагляднее донести свою мысль до учеников, мы вправе видеть главный итог семантического метода в работе филологов штенцелево-гайзеровской ориентации. Общий облик Платона — писателя и мыслителя, воссоздаваемый в подобных исследованиях и встающий перед нами преимущественно как облик воспитателя, обусловлен принимаемой за основу штенцелево-кремеровской трактовкой онтологического смысла платоновских рассуждений об аретэ. Следует ли отсюда, что новая реконструкция должна упразднить и заслонить собой все то, что успели сделать филологи XIX в.? Иными словами: считая доказанным, что Платон умышленно использует изобразительные средства для того, чтобы лучше донести свою мысль до читателя, т. е. употребляет метафоры и сравнения, рисует позу и жесты своих персонажей, преследуя всюду одну и ту же цель «увещания», можем ли мы, учитывая это, расстаться с мыслью, что за этим стоит не только «техническое» владение художественным материалом, средствами труда, но и личное платоновское восприятие жизни? Думается, что такая дилемма неправомерна, что «художническое» восприятие мира Платоном и его «техническая работа» как мастера слова должны быть не противопоставлены, а согласованы друг с другом. Каким путем этого можно достичь? На каком уровне изучения текстов?

Попытку встать еще на один путь изучения платоновского текста мы находим у сторонников ясперовской интерпретации платоновской философии как незамкнутой, апоретической по самому своему существу. В связи

С этим впервые в исследованиях художественной техники Платона всерьез ставится вопрос о диалогичности платоновских диалогов. Из работ этого направления нам оказалась доступной только статья Х. Беццеля «К структуре раннего платоновского диалога („Евтифрон“)<sup>67</sup>.

Беццель ставит перед собой задачу показать ранний платоновский диалог в его единстве и целостности как произведение искусства. Решая ее, он опирается на известные слова Платона в «Федре» (275 и сл.) и в письме VII (341 и сл.) о неполноте выразительных возможностей человеческой речи. В высказываниях Платона о речи как о забаве (*παιδιά*) Беццель усматривает учение, в котором речи приписаны три существенных признака: незавершенность («Федр», 278 С—Е), нескованность (276 С—D), открытость для духовной жизни (276 Е). Живое воплощение этого учения он находит в раннем платоновском диалоге, в котором, по его мнению, явно выражена диалогичность (*διαλέγεσθαι*), т. е. открытость беседы, ее направленность к единению (*ὁμολογία*), устремленность к общению. Эта диалогичность неизбежно предполагает апорию как незавершенность начатого разговора. И для нее важен прежде всего не фактический результат дела, а настроение общающихся лиц. Беццель отмечает «конститутивные», как он их называет, элементы диалогичности, т. е. стилистические приемы, при помощи которых устанавливается контакт собеседников и создается атмосфера открытости, незаконченности. К числу их отнесены глаголы, придающие высказываниям оттенок субъективности, имеющие значение «казаться», «думать» «походить» (*κινδυνεύειν, δοχεῖν, οἶεσθαι, εἰκέναι*), подчеркивающие частицы (*γε, δη*), простой и ясный стиль, слог, не требующий комментария, частое название персонажей по имени и частое обращение их друг к другу с вопросом-вызовом «что скажешь?»

Подобно филологам гайзеровского направления Беццель обнаруживает прямую связь между сценической формой диалога и той онтологической концепцией, которая вложена Платоном в рассуждения об аретэ в ранних диалогах. Точкой соприкосновения онтологии и выбранной философом художественной формы служит, по мнению Беццеля, представление о единстве. Это представление заложено в самой сущности диалога: его участники непременно стремятся к единству, ведь именно в единении



смысл тех отношений, которые между ними складываются<sup>68</sup>. И оно же лежит в основе предлагаемого Платоном понимания сущности аретэ: как параллель человеческого единению в диалогах Платона выступает онтологическая концепция, нацеленная на единое, которая видит сущность аретэ (добродетели) в ее единстве.

Как бы мы ни относились к ясперовской трактовке платоновской философии, — а статья Беццеля отталкивается именно от нее и содержит в себе попытку положить на платоновский текст «схему» диалогичности, выработанную на другом, неплатоновском материале, — мы не можем не признать всей важности затронутой Беццелем проблемы о способе изучения платоновского текста как текста диалогического, проблемы, которая в полной мере не только не решена, но фактически даже не может рассматриваться как поставленная. Ведь при всем различии цели, которую ставили перед собой филологи XIX в. и филологи штенцелевско-гайзеровского направления, именно вопрос о специфике диалога как литературного жанра остался вне поля зрения тех и других. Неизменным объектом их внимания продолжают служить те компоненты художественного произведения (метафоры, сравнения, персонажи т. д.), которые в равной мере характерны и для других жанров словесного творчества. Вопрос о том, что делает платоновский диалог диалогом или в чем специфика Платона-писателя как автора диалогов, в подобных филологических исследованиях не мог быть поставлен. Чтобы получить на него ответ, нужен существенно иной подход к тексту, нужно изучение других его слоев, нужна новая единица исследования.

Мы вправе искать эту единицу там, где начинается расхождение диалогического текста с текстом других прозаических жанров, — в разбивке текста на реплики персонажей. Именно обмен репликами как единица исследования должен стать объектом внимания филолога, изучающего платоновский текст. Высказывание, которое несет в себе реплика, помимо слоя, уже обследованного в филологической науке, несет в себе и слой, затронутый Беццелем, и слой, вовсе еще не изученный, который мы можем назвать «реакцией собеседников на слова друг друга». Сама эта реакция многослойна: два основных слоя, которые она содержит, — это высказывание по поводу обсуждаемого предмета и по поводу личности самого про-

тивостоящего партнера. Эта взаимосвязь между лицами, между выводимыми на платоновской сцене героями заслуживает самого пристального изучения. От раскрытия того, как «водит» Платон своих героев, заставляя их реагировать на слова друг друга, мы вправе ждать ответа на вопрос и о сущности платоновской апории, и о сущности платоновской иронии. В статье Беццеля отмечены лишь отдельные штрихи такого реагирования. Сама же взаимосвязанность реплицирования как организующий компонент всего платоновского диалога еще не стала предметом научного анализа. Диалогичность платоновских диалогов ждет своих исследователей.

<sup>1</sup> Замысел комментированного перевода Платона принадлежал Фр. Шлегелю, который собирался принять в нем участие; в конечном итоге, однако, вся работа была выполнена одним Ф. Шлейермахером (см.: *Brandt R. The philosophy of Schleiermacher. N. Y., 1941, p. 9.*)

<sup>2</sup> *Hermann K. F. Geschichte und System der Platonischen Philosophie. Heidelberg, 1839.*

<sup>3</sup> *Platons Werke von Schleiermacher Fr. 3. Aufl. Berlin, 1855, Bd. I, S. 14.*

<sup>4</sup> *Platons Werke von Schleiermacher Fr. 3. Aufl. Berlin, 1855, Bd. I, S. 30.* Более подробно об этом см. в кн.: *Gaiser K. Protreptik und Paränese bei Platon. Untersuchungen zur Form des Platonischen Dialogs. Stuttgart, 1959, S. 10—12.*

<sup>5</sup> *Platons Werke von Schleiermacher Fr., S. 17.*

<sup>6</sup> Там же, с. 32 и сл.

<sup>7</sup> Протест против Шлейермахера наметился уже у Аста, который объяснял последовательность платоновских сочинений не требованиями системы, а признаком «близости» к Сократу (см.: *Ast F. Platons Leben und Schriften. Leipzig, 1816.*) В 1820 г. Зохер заявлял о приложимости теории эволюции также и к гениям и предлагал новую хронологию диалогов, отводя «Федру» место в числе последних (см.: *Socher J. Über Platon's Schriften. München, 1820.*) Обзор исследований о Платоне в первой половине XIX в. см. в кн.: *Ueberweg Fr. Untersuchungen über die Echtheit und Zeitfolge und über Hauptmomente aus Platons Leben. Wien, 1861, S. 31—161.*

<sup>8</sup> Книга Германна состоит из трех частей: I. Жизненный путь Платона и его отношение к внешнему миру; II. Предшественники и современники Платона и их значение для его учения; III. Писательское наследие Платона, рассмотренное и распределенное как источник его системы.

<sup>9</sup> Сам план этих очерков был продиктован античной традицией. Они составлялись из разделов: 1. Биография 2. Сочинения 3. Учение. Платоновская философия излагалась по трем рубрикам (1. Диалектика 2. Физика 3. Этика), которые, по словам Цицерона (*Acad. post., I, 5, 19*), восходят к самому Платону, а по свидетельству Секста Эмпирика (*Против математиков, VII, 16*) — к Ксе-

нократу. См.: *Zeller Ed.* Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. II Theil. 1. Abt. 4. Aufl. Leipzig, 1889, S. 389—444; *Ueberweg Fr.* Grundriss der Geschichte der Philosophie. I Theil. 5. Aufl. Berlin, 1876, S. 118—160.

<sup>10</sup> См. прим., 7.

<sup>11</sup> См.: *The Sophist and Politicus of Plato with a rev. text and English notes, by the rev. L. Campbell.* Oxford, 1867; *Dittenberger W.* Sprachliche Kriterien für die Chronologie der Platonischen Dialoge. — *Hermes*, XVI (1881), S. 321; *Ritter C.* Untersuchungen über Platon. München, 1889. Обзор этих работ и очерки истории изучения платоновской хронологии и лексики до начала XX в. см.: *Lutoslavsky W.* The origin and growth of Platos logik. London, 1905; *Ritter C.* Neue Untersuchungen über Platon. München, 1910.

<sup>12</sup> Примером исследований подобного рода может служить диссертация Г. Берга (*Berg G. O.* Metaphor and comparison in the dialogs of Plato. Berlin, 1904), о которой см. ниже, на с. 103.

<sup>13</sup> См.: *Geschichte der Farbenlehre.* 2. Abt. Überliefertes Goethe's nachgelassene Werke. Stuttgart, 1833, Bd. 13, S. 84. На эти слова Гёте ссылаются Ибергер (*Ueberweg F.* Grundriss der Geschichte der Philosophie. I Theil, § 39) и Виламовиц (*Wilamowitz-Moellendorf U.* Platon. 3. Aufl. Berlin, 1929, Bd. I, S. 710).

<sup>14</sup> См.: *Метафизика*, XIII, 4, 1079a.

<sup>15</sup> *Zeller Ed.* Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung, II Theil, 1. Abt., S. 551.

<sup>16</sup> *Wilamowitz-Moellendorf U.* Platon. Berlin, 1918, Bd. I—II (Bd. I — Leben und Werke, Bd. II — Beilagen und Textkritik).

<sup>17</sup> *Natorp P.* Plato's Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus. Leipzig, 1903, S. VI.

<sup>18</sup> *Jäger W.* Studien zur Entstehungsgeschichte der Metaphysik des Aristoteles. Berlin, 1912, S. 131.

<sup>19</sup> *Stenzel J.* Literarische Form und philosophischer Gehalt des platonischen Dialoges. — In: *Stenzel J.* Studien zur Entwicklung der Platonischen Dialektik von Sokrates zu Aristoteles. 3 Aufl. Stuttgart, 1961, S. 123—131.

<sup>20</sup> *Stenzel J.* Studien zur Entwicklung der Platonischen Dialektik von Sokrates zu Aristoteles. Arete und Diairesis. Basel, 1917.

<sup>21</sup> *Stenzel J.* Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles. Leipzig; Berlin, 1924; *Idem.* Metaphysik des Altertums. München, 1929.

<sup>22</sup> *Stenzel J.* Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles. S. 1—2.

<sup>23</sup> Аристотель признавал платоновские идеи сущностями и сравнивал метафизику Платона с пифагорейским представлением о числе, приписывая Платону отсутствующее в диалогах учение о двух первопринципах (едином и неопределенной двойце). Наиболее подробно аристотелевская трактовка теории идей изложена в «Метафизике» кн. I, гл. 6 (987 в).

Опыт реконструкции теории идей на основании свидетельств Аристотеля без привлечения текста платоновских диалогов сделан в кн.: *Robin L.* La théorie platonicienne des idées et des nombres d'après Aristote. Paris, 1908.

<sup>23a</sup> См.: *Stenzel J.* Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles, S. 111—112.

<sup>24</sup> *Stenzel J.* Platon der Erzieher. Leipzig, 1928.

<sup>25</sup> Свою разработку концепция «наидея» как опирающаяся на уче-

- ние об «аретэ-эйдос» получила в статьях В. Ерепа («Antike und Humanismus» — 1925, «Plato's Stellung im Aufbau der griechischen Bildung» — 1927). См.: *Jaeger W.* Humanistische Reden und Vorträge. 2. Aufl. Berlin, 1960.
- <sup>26</sup> *Friedländer P.* Platon, 1928—1930, Bd. I—II. (Bd. I — Eidos, paideia, dialogos, Bd. II — Platonische Schriften). Более подробно об интерпретации творчества Платона в немецкой классической филологии первой половины XX в. см.: *Manasse E. M.* Bücher über Platon. — Philosophische Rundschau, 1957. Beiheft I. 1. Werke in deutschen Sprache.
- <sup>27</sup> *Jaspers K.* Die grossen Philosophen. München, 1957, Bd. I, S. 240—243, 295—296.
- <sup>28</sup> *Aristoxenus, Harmonica Elementa*, II. Перевод сделан по тексту, приведенному в кн.: *Gaiser K.* Platons ungeschriebene Lehre. Stuttgart, 1963, S. 452.
- <sup>29</sup> Так, у Симпликия (VI в.) читаем: «Александр говорит: „Согласно Платону, первопринципы всего и самих идей — это единое (ἓν) и неопределенная двойца, которую он называл великим и малым, как и Аристотель упоминает в „О благе“. Об этом можно узнать и от Спевсиппа, Ксенократа и прочих, которые присутствовали на лекции Платона „О благе“, ведь все они записывали ее и сохранили от забвения его мысль“» (*Simplicius in Aristotelis Physicam*, I, 4, 187a). Перевод сделан по тексту, приведенному в книге К. Гайзера (*Gaiser K.* Platons ungeschriebene Lehre, S. 453). Более подробно об эсotericеском учении Платона см.: *Krämer H.* Arete bei Platon und Aristoteles. Heidelberg, 1959, S. 13—39, 382 ff.
- <sup>30</sup> См.: *Schleiermacher F.* Platon's Werke, S. 10 etc.
- <sup>31</sup> См.: *Zeller Ed.* Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. II Theil, S. 416, 679.
- <sup>32</sup> Там же, с. 752—753.
- <sup>33</sup> *Jäger W.* Studien zur Entstehungsgeschichte der Metaphysik des Aristoteles. Berlin, 1912, S. 140—141.
- <sup>34</sup> См.: *Merlan Ph.* Beiträge zur Geschichte des antiken Platonismus. — *Philologus*, Bd. 89 (1934), S. 35—53; *Idem.* τὸ ἀπορῆσαι ἀρχαϊκῶς — *Philologus*, Bd. 111 (1968), S. 119—121; *Idem.* Die Hermetische Pyramide und Sextus. — *Museum Helveticum*, v. 8, fasc. 1 (1951), p. 100—105); *Wilpert P.* Reste verlorener Aristoteles Schriften bei Alexander von Aphrodisias. — *Hermes*, Bd. 75, Hft. 4 (1940), S. 369—396; *Idem.* Zwei Aristotelische Frühschriften über die Ideenlehre. Regensburg, 1949 (см. рецензию В. Ерепа на эту книгу: *Gnomon*, Bd. 23 (1951), Hft. 5, S. 246—252); *De Vogel C. I.* La théorie del'ἀπειρον chez Platon et dans la tradition platonicienne. — *Revue philosophique*, 1959 (N 1), p. 21—39.
- <sup>35</sup> Одна линия платоновской традиции идет от записей Аристотеля к Александру Афродисийскому, вторая — от Платонова ученика Гермодора (через Деркиллида и Порфирия) к Симпликию, третья, видимо, изустная, — к ученику Аристотеля Аристоксену и, наконец, четвертая — к Сексту Эмпирику. См.: *Oehler K.* Neue Fragmente zum esoterischen Platon. — *Hermes*, Bd. 93, Hft. 4 (1965), S. 397—407.

- <sup>36</sup> См. об этом подробнее: *Vogel C. I. de La Theorie de l'ἄπειρος; chez Platon et dans la tradition platonicienne; Oehler K. Neue Fragmente zum esoterischen Platon.*
- <sup>37</sup> См. прим. 28, 29.
- <sup>38</sup> Более подробно о трактовке платоновского эзотерического учения в Тюбингенской школе см. в статье Т. В. Васильевой «Неписанная философия Платона» (Вопр. философии, 1977, № 11, с. 152—160).
- <sup>39</sup> Подробное объяснение Кремером его собственной гипотезы см.: *Krämer H. Die platonische Akademie und das Problem einer systematischen Interpretation der Philosophie Platons.* — *Kant-Studien*, Bd. 55 (1964), Hft. 1, S. 69—101.
- <sup>40</sup> О том, насколько Кремер сближает платоновскую онтологию с неоплатонизмом, см. в статье: *Merlan Ph. Bemerkungen zum neuen Platobild.* — *Archiv für Geschichte der Philosophie*, Bd. 51 (1969), Hft. 2, S. 111—126.
- <sup>41</sup> *Gaiser K. Protreptik und Paränese bei Platon. Untersuchungen zur Form des platonischen Dialogs.* Stuttgart, 1959.
- <sup>42</sup> *Gaiser K. Protreptik und Paränese bei Platon*, S. 97—98. Речь идет об «Алкивиаде» сократика Эскина, от которого сохранились только фрагменты. Протрептическую линию этого диалога Гайзер восстанавливает по «Меморабилиям» Ксенофонта.
- <sup>43</sup> *Gaiser K. Protreptik und Paränese bei Platon*, S. 119—120.
- <sup>44</sup> *Meyer Th. Plato's Apologie.* Stuttgart, 1962.
- <sup>45</sup> *Meyer Th. Plato's Apologie*, S. 175—176.
- <sup>46</sup> См. прим. 12.
- <sup>47</sup> *Danielsen R. Untersuchungen zu den Platonischen Gleichnissen und Vergleichen der Dialoge bis zum Staat.* Kiel, 1956.
- <sup>48</sup> Логическая схема диалога исследована В. Гольдшмидтом в кн.: *Goldschmidt V. Les dialogues de Platon. Structure et methode dialectique.* Paris, 1947.
- <sup>49</sup> *Danielsen R. Untersuchungen zu den Platonischen Gleichnissen und Vergleichen der Dialoge bis zum Staat*, S. 8, 22.
- <sup>50</sup> *Classen C. Untersuchungen zu Platons Jagdbildern.* Berlin, 1960, S. 62.
- <sup>51</sup> *Classen C. Untersuchungen zu Platons Jagdbildern*, S. 2.
- <sup>52</sup> *Classen C. Untersuchungen zu Platons Jagdbildern*, S. 34—35.
- <sup>53</sup> Там же, с. 36.
- <sup>54</sup> Там же, с. 54—55.
- <sup>55</sup> Там же, с. 47—48.
- <sup>56</sup> Там же, с. 60.
- <sup>57</sup> *Classen C. Sprachliche Deutung als Triebkraft Platonischen und Sokratischen Philosophieren.* München, 1959. — *Zetemata*, Hft. 22. Из послевоенной литературы о художественной форме платоновских сочинений эта книга вызвала наибольшее число откликов. См. рецензии в журналах: *Gnomon*, Bd. 33 (1961), S. 87; *Classical Philology*, v. 56 (1961), N 1, p. 68—69; *Museum Helveticum*, Bd. 18 (1961), v. 3, S. 239; *Classical Review*, v. 9 (1961), N 3, p. 217—219; *Revue Philologique*, v. 35 (1961), p. 142—3; *Revue des études anciennes*, t. 63 (1961), N 2, p. 147—148.
- <sup>58</sup> *Classen C. Sprachliche Deutung als Triebkraft Platonischen und Sokratischen Philosophierens*, S. 2, 6.
- <sup>59</sup> Там же, с. 7.

- <sup>60</sup> Там же, с. 13.
- <sup>61</sup> *Wilamowitz-Moellendorf U.* Platon, Bd. I, S. 186—187.
- <sup>62</sup> *Martens H.* Einleitungen der Dialoge «Laches und Protagoras». Kiel, 1954.
- <sup>63</sup> *Muthmann Fr.* Untersuchungen zur Einkleidung einiger Platonischer Dialoge. Diss. Bonn, 1961; *Nagel W.* Zur Darstellungskunst Platons insbesondere in Dialogs Laches. — Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Bd. 7—8 (1962), S. 119—142.
- <sup>64</sup> *Hoerber R. G.* Plato's Lysis. — *Phronesis*, v. 4, N 1 (1959), p. 15—28; *Idem.* Plato's Meno. — *Phronesis*, v. 5, N 2, 1960), p. 78—102; *Idem.* Plato's Greater Hippias. — *Phronesis*, v. 9, N 2, (1964), p. 143—155; *Idem.* Plato's Euthyphro. — *Phronesis*, v. 3, N 2 (1958), p. 95—107.
- <sup>65</sup> *Schulz W.* Das Problem der Aporie in den Tugenddialogen Plato's. — In: Die Gegenwart der Griechen im neueren Denken. Festschrift für H. G. Gadamer. Tübingen, 1960, S. 261—275; *Dieterle R.* Plato's Laches und Charmides. Untersuchungen zur elenktischaporetischen Struktur der Platonischer Frühdialoge. Freiburg, 1966. Трудов, посвященных платоновско-сократовской аporии значительно больше, однако мы касаемся здесь только филологических работ, анализирующих платоновский текст. Обзор литературы о платоновской аporии см. в кн.: *Dieterle R.* Plato's Laches und Charmides.
- <sup>66</sup> *Dieterle R.* Plato's Laches und Charmides, S. 316—317.
- <sup>67</sup> *Bezzel Chr.* Zur Struktur des platonischen Frühdialogs («Euthyphron»). — Zeitschrift für Philosophische Forschung. Bd. XVII, Hft. 1 (1963), S. 42—65.
- <sup>68</sup> О «единении» в платоновском диалоге см. также: *Bornkamm C.* ὁμολογία. — *Hermes*, Bd. 71, 4 (1936), S. 377—393.

## СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЕ ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ



1. До нас дошли 33 греческие трагедии классического периода — от «Персов» (472) до «Реса» (начало IV в.?). Это очень мало. Поэтому понятно, что внимание исследователей сосредоточивалось не на том, что у этих трагедий общего, а на том, что в них различного. Они исследовались не как цельная форма художественного мышления, характерная для всего классического периода, а как выражение отдельных стадий эволюции этого художественного мышления за сто лет. Это поддерживалось и романтическим представлением об уникальности художественного шедевра, и позитивистским представлением о неповторимости исторического момента, порождающего шедевр. При этом естественно в центр внимания попадали в первую очередь элементы идейно-образного уровня и лишь в последнюю — элементы сюжетно-композиционного и стилистического уровня: первые казались более свободными в своей эволюции, последние — более скованными традицией. Такой подход унаследовала от XIX в. и советская филология. Характерен обычный порядок изложения предмета в учебниках и учебных программах: происхождение трагедии, организация представлений и устройство театра, Эсхил, Софокл, Еврипид. Краткие сведения о структуре трагедии — три актера, чередование эпизодов и хоров — обычно подчинены первым двум темам, и особенности эти освещаются едва ли не как досадные недостатки, сковывавшие художественную волю авторов.

Конечно, такой подход односторонен. Изучение более стабильных и более формальных элементов трагедии позволяет лучше представить те общие предпосылки античной драматической классики, которые считаются (часто без достаточного основания) само собой разумеющимися. На русском языке единственным очерком предмета, от-

1

части приближающимся к этой точке зрения, остается предисловие Ф. Ф. Зелинского к его Софоклу (Софокл и героическая трагедия, гл. 5. — В кн.: *Софокл. Драмы*. М., 1915, т. 2, с. VII—LXXVI). В западной филологии интерес к такому анализу оживился лишь в последние десятилетия. Наиболее серьезным результатом его можно пока считать коллективный труд тьюбингенского семинария В. Иенса «Структурные формы греческой трагедии» (статьи: «Пролог и парод», «Эписодий», «Песнь хора», «Эксод», «Реплика», «Стихомифия», «Амебей», «Монодия», «Гикесия как драматическая форма», «Сцена и реквизит», «Сценическое и внесценическое пространство») <sup>1</sup>. Из оглавления видно, что в центре внимания авторов — описание отдельных элементов трагедии, наиболее устойчивых в своем оформлении; это те звенья, блоки общей конструкции, которыми автор может оперировать как готовыми или почти готовыми, не задумываясь каждый раз над изобретением их заново; именно наличие такого канонизированного, т. е. осознанного, общего для всех фонда отработанных приемов было залогом единства греческой трагедии как художественной формы и основой ее индивидуальных поэтических достижений <sup>2</sup>. Однако из оглавления видно также, что за этим описанием отдельных элементов отступает на второй план описание их роли в системе целого. О возможных «функциях» каждого элемента говорится регулярно и интересно, но цельная картина взаимосвязи этих функций здесь не вырисовывается, а разве что подразумевается. (Характерно отсутствие таких тем, как «Перипетия», «Агон», «Решение», «Интрига» и пр. — ср. с. XV, прим. 3).

Цель настоящей краткой статьи — не в том, чтобы подвести итоги новым исследованиям по структуре трагедии, а в том, чтобы наметить общие очертания того структурного целого, частные аспекты которого преимущественно разрабатываются исследователями. По существу, это не что иное, как попытка более четкой формализации той общей структурной характеристики трагедии (в главном ее элементе — сюжете, «мифе»), которую стремился дать еще Аристотель. Формулировка «Сюжетосложение греческой трагедии» здесь наиболее точна: речь пойдет не о «структуре трагедии», ибо здесь мы не касаемся внешних структурных признаков, членения на эписодии, хоры и пр.; и речь пойдет не о «структуре сюжета», ибо нас ин-



тересует сюжет мифа не целиком, а лишь постольку, поскольку он представлен в рамках трагедии. Говорить придется по большей части о вещах самоочевидных (и именно поэтому малообсуждаемых), поэтому ссылки на литературу вопроса ограничиваются минимумом.

2. Основной элемент структуры трагедии — это πάθος («страдание», «страсть»). «Страсть же есть действие, причиняющее гибель или боль, например, смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное» (Аристотель. Поэтика, 1452в11). Драма, в которой нет страдания или хотя бы угрозы страдания, — не трагедия. Это настолько очевидно, что Аристотель, верный своей привычке об известном, хотя бы и главном, говорить мимоходом, а о новом, замеченном, хотя бы и второстепенном, — подробно и обстоятельно, ограничивается о πάθος'е этой единственной фразой. Его внимание — а вслед за ним и внимание всех теоретиков европейской драмы — гораздо охотнее смещалось на рассмотрение частных аспектов πάθος'а — например, его мотивировки (ἀμαρτία — «ошибка», а в толковании новоевропейских теоретиков — «трагическая вина») или его связанного развертывания (περίπτεσις — «перелом»). Нужно было усилие, чтобы непредвзято помнить, что трагедия остается трагедией, даже если ее «страдание» не мотивировано дальней «виною» и не встроено всеми частностями в роковое сцепление событий. Из русских авторов об этом очень трезво помнил Н. Г. Чернышевский, выдвигая свое вызывающе упрощенное определение трагического: «трагическое есть ужасное в человеческой жизни» («Эстетические отношения искусства к действительности»), «трагическое есть великое страдание человека или погибель великого человека» («Возвышенное и комическое»). Это гораздо ближе к аристотелевскому пониманию, чем полагал сам Чернышевский.

Слово «страдание», «страсть» по-русски не стало термином. Поэтому в дальнейшем нам придется пользоваться транслитерацией греческого слова — «патос». (В иной транслитерации — «пафос», оно давно усвоено русским языком, но слишком далеко отошло от исходного своего значения, чтобы этим вариантом можно было пользоваться при анализе трагедии.) Это позволит сохранить очень важный для всей античной эстетики параллелизм двух непереводаемых понятий: «этос» (ἦθος) и «патос» (πάθος). Первое означает устойчивое, ненарушаемое душевное состоя-

ние, второе — нарушенное, приведенное в расстройство. В плане выражения «эмос» означает выражение чувств спокойных и мягких, «патос» — чувств напряженных и бурных (отсюда и развились современные значения: «пафос», «патетический» и т. д.). В плане же содержания «эмос» означает постоянный характер персонажа, не зависящий от ситуации, в которую он попадает, а «патос» — те временные изменения, которые он претерпевает («претерпевание» — наиболее этимологически точный перевод этого слова) под давлением ситуации, его реакция на эту ситуацию. В русском переводе «эмос» обычно передается как «характер», а «патос» теряется в понятии «фабула» (когда Аристотель говорит о  $\mu\beta\theta\omicron\varsigma$ , он помнит, что основным его элементом является  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ , но когда переводчик говорит о «фабуле» или в лучшем случае о «сказании», то редкий читатель помнит, что главным в этом «сказании» является «страдание»). Называть «характеры» этосом, а «страдание» патосом тяжело, но терминологически важно.

Контраст этоса и патоса — определяющий критерий при выборе сюжета трагедии. Сюжет должен включать страдание, а герой должен восприниматься как не заслуживающий страдания. Драма без страдания — не трагедия; драма, герой которой — такой злодей, что страдает по заслугам, тоже не трагедия. Страдания тирана Бусириса или чудовища Полифема в классическую эпоху могли быть достоянием лишь сатирической драмы; демонический образ трагедийного тирана, какой мы находим, например, у Сенеки, — создание уже позднейшей эпохи. (И, наоборот, достаточно даже небольшой меры страдания, чтобы пьеса ощущалась как трагедия, если это страдание отчетливо противопоставлено «этосу», обычному состоянию, свойственному данному лицу: только поэтому трагична, например, судьба еврипидовской Электры замужем за добрым пахарем.) Все это имел в виду Аристотель, когда давал свою знаменитую рекомендацию по выбору материала для трагедии сразу для этоса и для патоса: этос должен быть не идеально совершенным и не откровенно дурным, а патос должен состоять в переходе от счастья к несчастью, а не наоборот («Поэтика», 1452в34—1453а12).

Патос, страдание в самой чистой форме — это, конечно, смерть. Из 33 трагедий 25 содержат смерть — или во

время действия трагедии, или в ближайшей и непосредственной связи с ее действием (как в «Царе Эдипе», «Евменидах» или «Оресте»). Если смерть не совершается, то налицо по крайней мере угроза смерти или весть о смерти, оказывающаяся ложной (так в «Елене», «Ифигении Таврической», «Ионе»). Смягченную форму патоса представляют собой муки вместо смерти (так в «Прометее», где герой бессмертен, так в «Филоктете» и «Киклопе»).

Но этого мало. Не всякая смерть предпочтительна для того, чтобы стать центром трагедии. Для этого не годится, как предупреждает Аристотель, заслуженная смерть; для этого не выигрышна, можем мы заметить, и самая «естественная» в мифологической тематике смерть в бою, где опасность одинакова для обоих бьющихся (даже когда трагедия берет сюжет из Троянской войны, то это не схватка, а расправа: «Гекуба», «Троянки» и особенно наглядно — «Рес»). Предпочтительнее всего для этого (больше всего вызывает сострадание и страх, как сказал бы Аристотель) смерть от собственной руки или от руки своего ближнего. Самоубийство перед нами в «Аянте», «Гераклидах», «Финикиянках», «Просительницах» (Еврипида); самоубийством, по существу, являются поступки героинь-самопожертвовательниц в «Антигоне» и «Алkestиде»; как на самоубийство идет на поединок Этеокл в «Семерых против Фив». Отцеубийство — в «Царе Эдипе», матереубийство — в «Хоэфорах» (с «Евменидами»), двух «Электрах» и «Оресте». Мужеубийство — в «Агамемноне», «Трахинянках», в перспективе «Просительниц» (Эсхила). Братоубийство — в «Семерых против Фив», «Финикиянках»; предотвращенное — в «Ифигении Таврической». Сыноубийство — в «Вакханках», «Ипполите», предотвращенное — в «Ионе»; дочереубийство — в «Ифигении Авлидской»; детоубийство — в «Геракле», «Медее», в смягченном виде — в «Гекубе», «Троянках». Ясно видно, как трагедия сосредоточивается на сюжетах, в которых патос смерти обставлен «отягчающими обстоятельствами».

Круг сюжетов сравнительно ограничен: смерть есть почти в каждом мифе, но смерть от своей или от родственной руки — уже не в каждом. Отсюда частое повторение поэтами одних сюжетов и равнодушие к другим: «лучшие трагедии держатся в кругу немногочисленных родов — например, об Алкмеоне, Эдипе, Оресте, Мелеагре, Фие-

сте, Телефе и других, кому довелось претерпеть или совершить ужасное» («Поэтика», 1453a17—21).

Конечно, такое бедствие не может быть беспричинным. Собственно, большинство исследователей трагедии сосредоточивались именно на вопросе: как представляет данная трагедия причину изображаемого патоса и, шире, причину существующего в мире зла? Трагедия превращалась в своего рода упражнение по теодицее. Это подход вполне законный и давший очень много для понимания мировоззрения классической эпохи. Но предмет этого интереса лежит за пределами структуры трагедии: не в патосе и не в этосе, а в лучшем случае — в третьем аристотелевском элементе — «мыслях» (διάνοιαι). Если даже никакой концепции мирового зла в произведении не предложено, все равно трагедия остается трагедией. Для структуры ее достаточно отметить точку соприкосновения сюжета с этой проблематикой; эту точку отмечает Аристотель, называет ее ἀμαρτία («ошибка», точнее — «действие невпопад»: трагический герой «в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастья», 1453a7—11) и более на этом не останавливается.

Новое время настойчиво истолковывало ἀμαρτία как понятие этическое, «трагическую вину»; понадобилось большое усилие, чтобы восстановить его как понятие интеллектуалистическое, гораздо более органичное для аристотелевского рационализма (Дж. Ф. Элс): ἀμαρτία — это просто результат недостаточности человеческого знания о мире, о всеобщей связи событий, в силу чего человек и обречен время от времени поступать «ошибочно», «невпопад». Эта исходная «ошибка» может выражаться в недооценке героем объекта своих действий (так Эдип убивает встречного, не зная, что убивает отца; это ἀμαρτία в чистом виде, пример, приводимый Аристотелем) или в переоценке им самого себя (так Ксеркс идет на Грецию, не зная, что всемирное владычество превосходит силы человеческие; это ὑβρις, «гордыня», понятие, которого усердно искали в трагедиях ученые Нового времени). Эта исходная «ошибка» может быть вынесена очень далеко за пределы трагедии, в область давних человеческих поступков (таковы трагедии мести) или божеских решений (таковы мотивировки событий в прологах Еврипида). Но, повторяем, как бы ни была представлена эта дальняя мо-

тивировка трагического патоса, на его развертывании в трагедии это нимало не сказывается. Структура трагедии может исследоваться вне этого аспекта.

3. Развертывание патоса может осуществляться тремя основными приемами. Это (а) раздвоение, (б) нагнетание и (в) оттенение основного «страдания».

Раздвоение — древнейший прием, открытый здесь греческими поэтами. Собственно, только благодаря этому приему трагедия стала из лирического жанра драматическим, из одномоментного переживания двухмоментным (или многомоментным) действием. Как должны мы представлять себе первые этапы оформления трагедии? Нулевой, исходный: хор выходит и поет песню о страданиях героя. Одночленный, феспидовский: хор выходит и поет, что героя давно нет, и неизвестно, что с ним; к хору выходит вестник и рассказывает, что героя постигло страшное бедствие; хор откликается песней о страданиях героя. Двучленный, по-видимому, феспидовский же: хор поет о неизвестности, вестник рассказывает о бедствии, хор откликается песней о страданиях, а потом появляется сам несчастный герой, и хор вместе с ним опять оплакивает его страдания. Трехчленный, эсхилловский: по-прежнему в начале мы находим появление вестника, а в конце появление героя, окруженные и перемеженные песнями хора, но в середину вставлено выступление еще одного персонажа, который истолковывает случившееся и предсказывает дальнейшее. (В. Шадевальдт показал, как настойчиво повторяется такой срединный мотив на всем протяжении творчества Эсхила: и в явлении Дария перед Атоссой, и в диалоге Ио с Прометеем, и в вещаниях Кассандры перед хором.) Это уже начало выделения трех основных компонентов трагедии, о которых будет речь дальше: повествования, осмысления и переживания (рассказ, агон и коммос — эпос, собственно драма и лирика). Но решающий шаг был сделан не здесь, а на предыдущем этапе — там, где рассказ вестника отделился от появления героя, и действие из точечного стало линейным.

Нагнетание — прием, непосредственно развившийся из раздвоения патоса. Уже в «Персах» раздвоение прямо подводит к нагнетанию: вестник рассказывает про поражение при Саламине, а Дарий добавляет к этому пророчество о поражении при Платее. Раздвоение патоса осталось почти нормой и в последующих трагедиях: обычно

уже при начале действия перед нами предстает что-то недоброе, соответственно переживаемое персонажами и хором, а к концу действия оно усугубляется, и патос достигает предела. Иными словами, первостепенный патос, показываемый крупным планом, предстает на фоне второстепенного патоса, показываемого в пространственном или временном отдалении: в начале трагедии разворачивается патос вспомогательный, в конце — основной. Так, массовое военное поражение и страдания пленных служат, так сказать, пространственным фоном для патоса Поликсены, Полидора с Полиместором и Гекубы в «Гекубе», для патоса Кассандры, Андромахи с Астианактом и Гекубы в «Грозянках». Так, дочереубийство Агамемнона служит, так сказать, временным фоном для патоса героя в «Агамемноне», мужеубийство Клитемстры — для патоса Ореста в «Хозфорах» (и всех последующих драмах об Оресте), невольные преступления Эдипа — для патоса Этеокла — Полиника и Антигоны в «Семерых», «Финикиянках» и «Антигоне».

Это распределение патоса во времени может сочетаться с распределением патоса между персонажами. Так, носителем патоса в первой половине «Андромахи» выступает Андромаха, а во второй — Неоптолем; в первой половине «Гекубы» — Поликсена, во второй — Полидор и за него Полиместор, и в обеих — Гекуба. Так, в начале «Геракла» в состоянии патоса находятся гонимые Гераклиды, а в конце — детоубийца Геракл; в начале и в конце «Финикиянок» — братоубийцы Этеокл и Полиник, а в середине — самопожертвователь Мсенекей. В сюжете об Ипполите и Федре страдающими лицами являются как тот, так и другая, и целиком от автора зависит, чей патос явится главным, а чей — второстепенным; именно поэтому характерно, что трагедия Еврипида озаглавлена «Ипполит», а трагедии Сенеки и Расина — «Федра». Чередование моментов патоса одного героя и моментов патоса другого героя представляет для трагика предмет особой сложности и осваивается лишь на сравнительно поздних этапах развития трагедии.

Оттенение — прием, развивающий и усложняющий нагнетание патоса. Он исходит из того, что усиление патоса становится ощутимее, когда ему предшествует ослабление патоса. Уже в «Персах» нагнетание включает в себя элементы контраста: когда после рассказа вестника

Атосса и хор обращаются к Дарию, то этот образ победоносного царя и память о великом прошлом (обставленные двумя бодрыми песнями) оттеняют последующее появление разбитого Ксеркса и картину прискорбного настоящего (сопровождаемую плачем). В «Просительницах» Эсхила таким же образом между первой сценой патоса (гикесия) и второй сценой патоса (явление глашатая) вставлена оттеняющая сцена «антипатоса» (рассказ Данаю о гостеприимном решении народного собрания и радостная песнь хора). Если не используется прямой контраст, то ослабление напряжения может быть достигнуто простым временным отступлением от главной темы. В «Семерых» Эсхила такое отступление дается в виде песни хора о мифологическом прошлом Лабдакидов (перед известием о братоубийственном поединке и финальными плачами); в «Прометее» такое отступление разрастается в целый эпизод диалога с Ио о мифологическом будущем Гераклова рода (перед явлением Гермеса и финальной казнью).

Софокл и Еврипид используют контрастное оттенение патоса еще систематичнее. Финальному патосу, как правило, предшествует контрастное движение — ложная надежда остановить начавшееся движение событий (так, в «Антигоне» Креонт после разговора с Тиресием отменяет свой приказ, в «Финикиянках» Иокаста с Антигоной хотят предотвратить братоубийственный поединок), ложная попытка изменить движение событий (так, в «Трахианках» Деянира посылает Гераклу приворотный плащ, и хор отвечает ей радующейся песней), ложная вера в изменение к лучшему (так, в «Аянте» герой под вымышленным предлогом уходит на самоубийство, и хор ему верит), ложное осмысление совершившегося (так, в «Царе Эдипе» после рассказа коринфского вестника Иокаста уже все понимает, но Эдип, напротив, произносит самоутверждающий монолог, и хор отвечает ему такую же песней; и только после этого, с приходом пастуха, патос раскрывается и для Эдипа). Такова обычная смена настроений в преобладающем типе трагедий — со скорбным концом; а в более редком типе, с благополучным концом, наоборот, счастливой развязке («антипатосу») контрастно предшествует бедствие или угроза бедствия. Так, начало «Елены» и «Ифигении Таврической» содержит скорбь героинь о мнимой потере близких (и в «Ифигении» эта

скорбь оборачивается готовностью к убийству, которое чуть не становится братоубийством); середина «Алкестиды» — это плач над смертью героини, а середина «Иона» — заговор против жизни героя. Контрастные движения могут затягиваться, заполняя собой почти всю трагедию: в «Оресте» три четверти трагедии посвящены нагнетанию безвыходности вокруг героя, и лишь последняя — его «хитрости» (μεχάνημα) и спасению; а в «Ифигении Авлидской» три четверти трагедии посвящены попыткам спасти героиню (сперва — письмом Агамемнона, потом — заступничеством Ахилла), и лишь последняя — ее самопожертвованию с неожиданным исходом.

Обязательный трагический патос был для авторов и зрителей элементом самоподразумевающимся, оттеняющий же контраст таковым не был, и поэтому гораздо больше был предметом сознательного использования и теоретического обсуждения: именно оттого Аристотель в «Поэтике» так сосредоточивается на анализе поэтики контраста — «перелома» (περιπέτεια) и его частного случая — «узнавания» (ἀναγνώρισις).

Таким образом, можно сказать, что раздвоение выделяет в трагическом сюжете начало и конец, а нагнетание и отнение — середину. От начала к концу напряженность патоса, как правило, повышается. От начала же к середине она может как повышаться (до какого-то промежуточного уровня) — в этом случае перед нами нагнетание; так и понижаться (до какого-то переломного момента) — в этом случае перед нами контрастное отнение. В переводе на современную терминологию можно сказать, что контрастное отнение представляет собой не что иное, как отказное движение в сюжете. Как известно, «отказное движение» — это термин из театральной практики: чтобы жест актера был выразительнее, актер перед главным движением делает вспомогательное движение в противоположную сторону (прежде чем ударить — замахивается). В современных работах по порождающей поэтике (например, у Ю. К. Щеглова и А. К. Жолковского) это понятие получает более широкое значение и оказывается очень плодотворным. Сюжетосложение трагедии — это новый пример его удобоприменимости.

Важно заметить, что эту «отказную» роль контрастного отнения в сюжете отметил и выделил еще Аристотель. Именно переход от контрастного движения к финальному



движению он обозначает одним из главных своих терминов — «перелом» (περίπετεια): «перелом есть перемена делаемого в свою противоположность, и при этом. . . перемена вероятная или необходимая» (1452a22); «всякая трагедия состоит из завязки и развязки; . . . завязкой я называю то, что простирается от начала до той части, на рубеже которой начинается переход к счастью, развязкой же — все от начала этого перехода и до конца» (1455b24—28; любопытно, что о «переходе к несчастью» тут не говорится, — в дальнейшем мы увидим, почему). О понятии «перелом», «перипетия» филологи писали много, но именно этот простейший его аспект обычно упускался из виду. Виноват в этом отчасти сам Аристотель: в качестве примера он приводит сюжет «Царя Эдипа» Софокла (и неизвестного нам «Линкея» Феодекта), в котором «вестник, пришедший обрадовать героя. . . на самом деле достигает лишь обратного» (1452a24), — а это сразу смещает внимание с самого факта «перемены делаемого в свою противоположность», на «вероятность или необходимость» этой перемены, т. е. с более простого на более сложное. Между тем мы увидим, что перелом в собственном смысле слова — просто как контрастный сюжетный ход, предшествующий финальному во времени, — наличествует в большинстве (23 из 33) известных греческих трагедий, а перелом в «эдиповском» смысле слова — т. е. контрастный сюжетный ход, предшествующий финальному также и причинно, — почти уникален (кроме «Эдипа», его можно усмотреть разве что в «Трахинянках»). Почему Аристотель выбрал такой нехарактерный пример, мы также увидим дальше.

4. Реализация патоса с его раздвоением, нагнетанием, отснением была подчинена в античной трагедии особой системе условий. Конечной причиной этих условий была материальная обстановка античного театра. Изображение сильных действий — и прежде всего насильственной смерти — на трагической сцене было невозможно: возможны были только слова и символические действия. Это разом предопределяло различия в подаче отдельных моментов патоса. Центральный момент — смерть — должен был происходить за сценой; предшествующие и последующие этапы могли происходить на сцене. Тем самым предельно четко разграничивались, во-первых, подготовка и мотивировка центрального события, во-вторых, совер-

шение центрального события, в-третьих, реакция на центральное событие; или, иначе говоря, во-первых, осмысление ситуации и принятие решения, во-вторых, действие и, в-третьих, переживание. Для выражения переживания трагедия располагала древнейшим своим элементом — лирическим; изображение действия, но вышесказанным практическим причинам, могло быть представлено только в описании и повествовании, эпически; и, наконец, в представлении осознания и решения находил выражение специфически драматический элемент трагедии.

Каждый из этих трех элементов мог, в свою очередь, быть представлен или монологически, или диалогически, а лирический — еще и третьим способом, хорически.

Переживание в монологе — это монодия, какие любил Еврипид. Переживание в диалоге — это амебей, переключка (в лирических метрах) между актером и хором, реже — между двумя актерами; это одна из древнейших форм трагедии, так кончаются «Персы». Переживание в хоровой песне — это пароды и стасимы, самые традиционные части трагедии. Монодия имела преимущественно астрофическую форму, амебей и хоровые песни — антистрофическую.

Действие в монологе — это прежде всего «рассказ вестника» о засценических событиях, непременная часть большинства трагедий. Действие в диалоге — вещь более редкая: это или (а) рассказ о засценических событиях, но разбитый (обычно довольно искусственно) на дробные стихомифические переспросы (так, пришедший Геракл узнает о гонении Лика на его семью), или (б) это диалог, в котором событие представляет собой не насилие, не патос, а чисто словесный акт и, соответственно, может быть представлено не за сценой, а на сцене. Таковы прежде всего сцены «узнавания» — единственный переломный момент сюжета, поддающийся представлению на сцене и едва ли не поэтому привлечший такое непомерное внимание Аристотеля; таковы же сцены «составления плана» и «выполнения плана» в таких пьесах с интригой-механемой, как «Елена», «Ифигения Таврическая» и пр.; не случайно «узнавание» и «механема» в сюжете трагедий обычно тесно связаны.

Решение в монологе — это, например, указ Эдипа в завязке «Царя Эдипа», Креонта — в завязке «Антигоны», декларация Ифигении в завязке «Ифигении Авлидской»,

отчасти — Аянта после его прозрения; если при этом и присутствуют другие действующие лица, то скорее как зрители, чем как оппоненты (Текмесса в «Аянте»). Решение в диалоге — случай гораздо более обычный: это агон, в котором два действующих лица высказывают и обосновывают противоположные точки зрения, а потом одно из них (или третье лицо, как при гикесии) принимает решение или утверждается в уже принятом решении. Традиционная форма агона общеизвестна: две длинные речи двух оппонентов, контрастно примыкающая к ним (обычно после них, реже до них) стихомифия, т. е. обмен одностишными репликами, и две или три краткие речи, подводящие итог. Эта форма была настолько устойчива, что по образцу ее строились диалогические сцены часто и там, где предметом диалога не было обоснование или принятие решения.

Таким образом, соответственно эпическому, драматическому и лирическому элементу в трагедии мы видим в ней три типа монологов и три типа диалогов. Это повествующий монолог вестника, декларативный монолог-решение и восклицательный монолог-монодия; и это спрашивающий-отвечающий диалог-информация, доказывающий-опровергающий диалог-агон и восклицающий-откликающийся диалог-амебей. Каждый из этих типов имеет свою внутреннюю композицию, родственную в первом случае композиции эпического рассказа, в последнем случае — композиции лирической оды, а в среднем случае (и это интереснее всего) — композиции риторического произведения: монолога-свазории или диалога-контроверсии. В XIX в. делались работы по риторическому анализу трагических монологов и агонов, но свойственное этому веку пренебрежительное отношение к риторике в целом не дало им пойти далеко.

Думается, что реабилитация риторики в современном структурном литературоведении дает возможность плодотворно вернуться к этой проблеме.

До сих пор речь преимущественно шла об основном трагическом действии — патосе: о мотивировке, о событии, о переживании. Но кроме этих основных моментов, в трагедию неизбежно входят компоненты обрамляющие, связующие, создающие контекст. Их исключительная цель — информационная. Среди них можно выделить три категории. (1) Это информация об узком контексте событий,

предназначенная прежде всего для действующих лиц и повторяющая то, что зрителям уже известно; такая информация подается по возможности кратко, например в стихомифии. Так, когда в «Геракле» в середине пьесы появляется спаситель Геракл, то для того, чтобы он мог включиться в действие, он должен в краткой стихомифии узнать от Мегары о том, что без него было с его семейством, и в еще более краткой стихомифии сообщить Амфитриону, где он сам был все это время. (2) Это информация о среднем контексте событий, необходимая прежде всего для зрителя, чтобы он мог ориентироваться в том варианте мифологического сюжета, который ему предлагается; такая информация нужнее всего в начале трагедии (экспозиция) и иногда в конце. Классическая форма ее подачи — монологические прологи и монологические эпилоги «богов с машины» у Еврипида. (3) Это информация о широком контексте событий, непосредственно для понимания действия не необходимая, но полезная для создания оттеняющего фона. Обычное средство ее введения — песни хора с отступлениями в мифологическую перспективу: так, редкая из трагедий троянского сюжетного цикла обходится без песни с упоминанием Париса, Елены и роковой цепи событий всей Троянской войны (так уже в «Агамемноне» Эсхила).

Таким образом, попутная информация первого рода сообщается преимущественно в диалогической форме, второго — в монологической, третьего — в хорической. Но такое распределение ничуть не обязательно. В частности, самое важное для ориентировки в сюжете место трагедии — экспозиция — обычно сосредоточивает все три способа подачи: связный рассказ о предшествующих событиях в монологической сцене, выделение из него наиболее существенных моментов в диалогической сцене и эмоциональная их оценка в сцене парода; в результате одни и те же сведения в начале трагедии сообщаются, почти как правило, несколько раз в разной подаче, чтобы прочно запасть в сознание зрителя. Так, в экспозиции «Аянта» безумное избиение скота описывается сперва — в диалоге, со стороны, Афиной; потом — в диалоге же, от первого лица, самим Аянтом; потом — в пароде, хором; потом — в амебее, Текмессой; и наконец — в повествовательном монологе, Текмессой же; здесь, среди повествования, сообщается, наконец, о том, что безумие

кончилось и Аянт прозрел, и тем самым совершается переход от экспозиции преддействия к завязке действия. Такое многоповторное изложение экспозиции удобно тем, что позволяет расслоить сведения о более давних и более недавних событиях, а в случае необходимости — и отдельные ряды сведений об отдельных персонажах. Так, в экспозиции «Елены» сперва Елена в монологе сообщает информацию о давнем прошлом, а в диалоге получает от Тевкра информацию о недавнем прошлом, потом Менелай в монологе сообщает второй ряд информации о недавнем прошлом, а в диалоге получает от привратницы информацию о настоящем. Наконец, содержание экспозиции осложняется и тем, что в нее вводятся сведения, не только готовящие патос, но и характеризующие этос: если кто-нибудь из персонажей выступает в трагедии не в своем традиционном мифологическом образе, то эти отклонения от привычного облика должны быть продемонстрированы здесь же, в самом начале трагедии. Так, только ради этого в экспозицию «Аянта» введен Одиссей, которого Софокл изображает более благородным и дружественным к герою, чем изображали его предшественники; а в «Электре» Еврипида с ее неожиданной крестьянской долей героини эта экспозиция этоса разрастается на четверть всей драмы.

Что касается песен хора, то их выделение относится более к внешней, чем к внутренней структуре трагедии. Как элементы внешней структуры они служат членению текста на соизмеримые части и могут быть местами сюжетных пауз, что, конечно, существенно. Но как элементы внутренней структуры они могут иметь к сюжету самое различное отношение: или быть частью действия, патосом-переживанием (обычно перерастая при этом в амебей); или быть откликом на действие, молитвой к богам и пр.; или быть отступлением от действия в область мифологии или в область отвлеченной дидактики; все границы между этими разновидностями, конечно, очень размыты. Было отмечено, что в начале и конце трагедии связь хоровых песен с действием обычно теснее (парод, как сказано, органически входит в экспозицию, а последний стасим легко смыкается с финальным плачем-коммосом), а в середине они чаще звучат как членившие отступления-перебои (аналогичные контрастному ходу в середине трагического действия). Здесь мы будем касаться песен хора

лишь постольку, поскольку они включены в сюжетное действие.

5. Выделив, таким образом, основные приемы развертывания патоса и основные средства подачи его моментов, мы можем попытаться единообразно описать все сохранившиеся греческие трагедии, чтобы убедиться в чертах сходства и различия их сюжетосложения.

Предварительно, однако, целесообразно ввести еще два понятия: об одноходовой и многоходовой трагедии и об одночастной и многочастной трагедии.

Одноходовыми трагедиями мы называем такие трагедии, в которых носителем патоса на протяжении всего действия является один и тот же герой. Таких трагедий большинство. Но в некоторых трагедиях носителями патоса оказываются двое или трое персонажей: их мы называем двух- и трехходовыми. Если две линии патоса развертываются, подхватывая друг друга, мы говорим о «сплетенной» двухходовой трагедии («Трахинянки», «Ипполит»); но чаще они развертываются одна за другой, будучи скреплены лишь единством какого-либо персонажа, да и то не всегда («Троянки», «Андромаха»).

Одночастными мы называем такие трагедии, в которых нарастание патоса не перебивается контрастным оттенением; обычная их схема: экспозиция — нагнетание — патос. Если же в трагедию вводится контрастное оттенение, то оно образует в ней самостоятельную часть, и трагедия становится многочастной. Простейший случай — двухчастность: контраст — патос. Более яркий случай, самый распространенный — трехчастность: патос — контраст — патос. Отдельные части могут раздваиваться, и тогда общая структура становится еще более дробной: четырехчастной и пятичастной. Экспозицию, как правило, в этот счет частей мы не вводим.

Наконец, не будем забывать, что наряду с обычными трагедиями с несчастным исходом (патосом) существуют трагедии со счастливым исходом (антипатосом); в них патос тоже присутствует, но, как уже было сказано, входит не в основную, а в контрастную часть.

Эти-то части и составляются из монологических, диалогических и хорических звеньев, содержанием которых являются, во-первых, обоснование и решение (драматический элемент, Д), во-вторых, действие (эпический элемент, Э) и, в-третьих, переживание (лирический элемент,

Л). Соответственно с этим мы обозначаем их в дальнейших схемах следующими условными знаками:

Эм — эпический монолог (напр., рассказ вестника);

Эд — эпический диалог (напр., информационная стихомифия);

Дм — драматический монолог (напр., решение или размышление);

Дд — драматический диалог (напр., агон);

Лм — лирический монолог (монодия);

Лд — лирический диалог (амебей);

Лх — лирическая хоровая песнь.

Этот ряд обозначений охватывает, конечно, лишь наиболее чистые случаи соотношения внешней формы и внутреннего содержания. Чем дальше развивается трагедия, тем чаще здесь размываются пороги. Преимущественное развитие получают специфически драматические звенья, Дм и Дд, обогащаясь и осложняясь за счет смежных. А именно, Дм вбирает лирический элемент (наряду с монологам-решениями и монологам-раздумьями являются монологи-переживания), а Дд — эпический элемент (действие не уходит в рассказы вестников, а выносится на сцену, хотя бы частично: в диалогических сценах узнавания и механемы-обмана). С другой стороны, и лирические звенья отчасти осложняются за счет смежных: в них входят элементы эпические (Лх в пароде «Гекубы», Лд в первом выходе Талфибия в «Троянках», Лм в рассказе фригийца в «Оресте») и драматические (Лд в «Ионе», где хор включается в действие, выдавая Креусе замысел Ксуфа). В важнейших случаях для таких осложненных форм приходится пользоваться условными знаками с добавочными надстрочными обозначениями: Л<sup>3</sup>м, Л<sup>4</sup>д и пр. В дальнейшем, при более углубленном анализе к такой разметке предстоит, по-видимому, прибегать еще чаще.

Там, где в пределах одной части однородные звенья связаны по смыслу между собой, они нумеруются: так, в описании «Хозфоров» Дд1—2 означает смежные сцены убийства Эгисфа и убийства Клитемestры (раздвоение), а в описании «Медеи» Дмд1, Дмд2 означают смежные сцены агонив с Креонтом и с Ясоном, перемежаемые монологам-раздумьями (нагнетание).

Не включены в описание, во-первых, песни хора, имеющие только членящую роль отступления или пассивного отклика на происходящее, и, во-вторых, второсте-

пенные, «проходные» части сцен, преимущественно — входы и выходы персонажей. На дальнейших этапах исследования учтены должны быть, конечно, и они.

После этих предварительных пояснений переходим к систематическому обзору сюжетной структуры 33 сохранившихся трагедий: от более простых к более сложным.

## А. Одноходовые трагедии.

### А1. Одноходовые одночастные трагедии:

(1) Эсхил, «СЕМЕРО ПРОТИВ ФИВ» (467 г.). Одночастная с нагнетанием.

Экспозиция: Дм, Эм, Лх (Этеокл, лазутчик, парод хора).

Нагнетание: Лд, Лх (Этеокл увещевает хор), Дд (семь распоряжений: Этеокл принимает решение), Лд (хор увещевает Этеокла).

Патос: Эд, Лд, Дд (весть о братоубийстве, коммос, решение Антигоны).

Контрастного оттенения нет; лишь небольшим ослаблением нагнетания служит мифологическая песнь хора перед патосом. Любопытно, что эксод Антигоны, подлинность которого оспаривается, хорошо дополняет заключительную триаду ЭЛД.

(2) Эсхил, «АГАМЕМНОН» (458 г.). Одночастная с трехступенчатым нагнетанием.

Экспозиция: Эм, Лх (страж — о настоящем, хор — о прошлом).

Нагнетание: Дд1—2—3 (весть о победе — вестник — герой).

Патос: Л<sup>д</sup>, Дмд1, Лд, Дмд2 (вещание Кассандры, крик за сценой, апология Клитеместры, коммос, апология Эгисфа).

(3) Эсхил, «ЕВМЕНИДЫ» (458 г.). Одночастная с трехступенчатым нагнетанием, со счастливым концом; с гикесией.

Экспозиция: Эм (краткий монолог пифии).

Нагнетание: (Дм, Лх, Дд)1 — (Дд, Лх, Дд)2 — (Дд, Лд1, Лд2)3 (агоны перед Аполлоном, перед Афиной, перед Ареопагом; последнее Лд2 — антипатос обращения Эриний в Евменид).

Слабое оттенение — поучающая песнь хора перед последним агонем.



(4) Еврипид, «КИКЛОП», сатировская драма. Одночастная с нагнетанием, со счастливым концом; с механической.

Экспозиция: Эм, Лх (сатиры с козами), Дд (Одиссей с вином).

Нагнетание: Дд, Лх, Эм, Дд (агон, песнь хора и рассказ о людоедстве, замысел хитрости), Лд, Дд (пьяный пир, обман Киклопа).

Антипатос: Дд, Лх (решимость), Дд, Лх (трусость), крик за сценой, Дд (осмеяние слепого).

Особенности жанра: а) краткость: драма почти вдвое короче обычных трагедий; б) ровность комической окраски: поэтому, например, трудно считать сцену людоедства контрастом к финальной; в) перемежающиеся внесюжетные сцены: Силен над вином, Киклоп над вином.

(5) Софокл, «ЦАРЬ ЭДИП» (ок. 430 г.). Одночастная с трехступенчатым нагнетанием и эмоциональным контрастом.

Экспозиция: Дд1—2, Лх, Дм (жрецы, Креонт, парод, указ-решение Эдипа).

Нагнетание, 1 ступень: Эдип — не убийца и не сын Лаия, Дд1, Дд2 (Тиресий, Креонт).

2 ступень: Эдип — возможный убийца, но не сын Лаия, Дд3, Дд4а (Иокаста, коринфский вестник).

3 ступень: Эдип — убийца и сын Лаия, Дд4б, Дд5 (коринфский вестник, пастух).

Патос: Эм, Лд, Дд (самоослепление, коммос, диалог с Креонтом).

Исключительная плавность нагнетания достигается несовпадением внешнего и внутреннего членения: три ступени тщательно слиты между собой (1 и 2 — через амебий с Креонтом и Иокастой, 2 и 3 — через непрерывность диалога с вестником), но внутри каждой два диалога разделены песней хора. Дополнительное контрастное движение — эмоциональный подъем в середине 3 ступени (монолог Эдипа и песнь хора, 1076—1109).

(6) Еврипид, «ЭЛЕКТРА» (413 г.?). Одночастная, с нагнетанием и контрастом, с амбивалентным концом (антипатос мести, патос матереубийства); с механической.

Экспозиция: Эмд1, Эмд2, Лмд (пахарь, Орест, Электра).

Нагнетание-контраст: Дд (узнание Электры), Эм, Дд, Дм (реприза экспозиции с усилением этоса), Дд (узнание Ореста и замысел хитрости).

Патос, с удвоением: Эм, Лх, Дм (убийство Эгисфа, радость, объяснение), Дд, Лх, Лд (объяснение с Кли-темнестрой, обман и убийство, плач).

Контраст — не столько в развитии сюжета, сколько в эмоциональной окраске: в узнании и начале механемы усилены светлые эмоции, в исходе механемы — мрачные.

(7) Еврипид, «ПРОСИТЕЛЬНИЦЫ» (конец 420-х годов). Одночастная, с трехзвенчатым расширением и эмоциональным контрастом, с амбивалентным концом (антипатос спасения от осквернения и патос массовой гибели); с гикесией.

Экспозиция: Эм, Лх (краткие пролог и парод).

Агоническое звено: Дд1—2, Дм (гикесия: агоны с Адрастом и Эфрой, отложенное решение), Дд3—4 (гикесия: агоны о политике и о выдаче тел).

Эпическое звено: Эм (весть о битве и победе).

Лирическое звено: Лд1, Эм, Лх2, Лм+Дд, Лд3 (тройной коммос с двумя вставками: похвалой Адраста павшим и самоубийством Евадны); Эм (вещание Афины).

Вся трагедия разворачивается из одной триады ДЭЛ; в эпическом звене усилены мотивы антипатоса, в лирическом — мотивы патоса, отсюда эмоциональный контраст. Выделять эпизод с Евадной в ход отдельного патоса нет оснований: она — одна из «Просительниц».

## А2. Одноходовые двухчастные трагедии:

(8) Псевдо-Еврипид, «РЕС» (нач. IV в.). Двухчастная, с механемой.

Экспозиция: Лд, Дмд, Дд (тревога, решение о нападении, решение о лазутчике).

1 часть, контраст: Дд1—2, Лх (выход Долона, троянская механема в замысле), Эм, Дд, Лх (весть о Ресе), Дд (агон-встреча).

2 часть, патос: Дд1—3, Лд (выход Одиссея и Диомеда, ахейская механема), Эм, Дд, Лд (весть о гибели Реса и коммос), Эм (вещание Музы).

Четкая параллельность двух частей: от механемы к антипатосу или к патосу. Части разделены стасимом-отступлением (527—564). Забота о двухходовой цельности видна в том, что гибель Долона совершенно затушевана.

(9) Еврипид, «ОРЕСТ» (408 г.). Двухчастная, со счастливым концом; с механемой.

Экспозиция: Эм, (Дд), Лд; Дд, (Дм), Лх (Электра и хор, Электра с Орестом и хор; оттеняющие вставки ради этоса — суетность Елены и безумие Ореста).

1 часть, контраст: Дд1—2—3 (агоны с Менелаем, Тиндаром, Менелаем), Дд (обмен новостями с Пиладом), Эм (суд над Орестом), Лм (плач Электры).

2 часть, механема и антипатос, с удвоением: Дд (замысел-решение), Лд, Дд (расправа с Еленой, обман Гермियोны), Лм, Дд (рассказ фригийца, расправа с фригийцем), Дд (агон-торжество); Эм (вещание Афины).

Примечательна сильно разросшаяся за счет этоса экспозиция, почти превращающая пьесу в трехчастную.

(10) Еврипид, «ИФИГЕНИЯ ТАВРИЧЕСКАЯ» (410-е годы). Двухчастная, со счастливым концом; с механемой.

1 часть, контраст: Эм, Дд (экспозиция: судьба Ифигении, замысел Ореста и Пилада), Лд, Эм, Дм (ложный плач об Оресте, весть о чужеземцах, решимость к казни).

2 часть, антипатос и механема: Дд1, Дд2 (экспозиция: судьба греков, этос Ореста и Пилада), Дд, Лд, Дд, Эм (узнание); Дд1, Дд2, Эм3 (замысел хитрости, обман царя, осуществление хитрости); Эм (вещание Афины).

Своеобразно раздвоение экспозиции между двумя частями и вставка этической сцены в середину трагедии.

(11) Еврипид, «ЕЛЕНА» (412 г.). Двухчастная, со счастливым концом; с механемой.

1 часть, контраст, с удвоением: Эм, Дд, Лмд, Дмд, Лд (Елена: экспозиция, диалог с Тевкром, ложный плач, решение, ложный плач); Эм, Дд, Дм (Менелай: экспозиция, диалог с привратницей, решение).

2 часть, антипатос и механема: Лх; Дд, Эм, Лд; Дд (узнание, с предварением в эпипароде и подкреплением в диалоге с вестником); Дд1—2—3 (поддержка Феоной и замысел хитрости), Дмд1—2, Эм (обман царя, осуществление хитрости); Эм (вещание Диоскуров).

Своеобразно раздвоение экспозиции внутри первой части.

(12) Еврипид, «ВАКХАНКИ» (405 г.). Двухчастная, с амбивалентным концом (антипатос торжества бога, патос сыноубийства); с механемой.

Экспозиция: Эм, Лх (пролог и парод).

1 часть, контраст и антипатос: Дд1, Эм, Дд2 (агон с Тиресием, пленение, агон с Дионисом), Лд, Эм, Дд (освобождение Диониса).

2 часть, механема и патос: Эм (вестник о вакханалии), Дд1—2 (обман Пенфея), Эм (гибель Пенфея), Лд (безумный коммос: кульминация амбивалентности); Дд, Эм, Дд (прозрение Агавы, вещание Диониса, прощание).

Конец трагедии поврежден: в нем, несомненно, имелся второй («разумный») коммос или его замена в монологе или диалоге. Примечательно умножение эпических звеньев.

### А3. Одноходовые трехчастные трагедии:

(13) Эсхил, «ПЕРСЫ» (472 г.). Трехчастная, с раздвоением патоса от рассказа вестника к выходу героя.

Экспозиция: Лх, Дд (хор и Атосса).

1 часть: Лд, Эм, Лх (рассказ о Саламине; хор скорбен).

2 часть, контраст: Лх, Ддм, Лх (вызов Дария; хор торжествен).

3 часть, патос: Лд (явление Ксеркса, коммос).

(14) Эсхил, «ПРОМЕТЕЙ» (ок. 460?). Трехчастная, с раздвоением патоса от меньшей казни к большей.

Экспозиция: Дд, Лмд, Эм (пролог, монолог и парод, речь о помощи богам).

1 часть: Дд, Лх, Эм (агон с Океаном, плач хора, речь о помощи людям).

2 часть, контраст: Лх; Лм, Дд, Лм; Лх (сцена с Ио — предсказание о спасителе).

3 часть, патос: Дм, Дд, Лд (угроза богам, агон с Гермесом, финальные анапесты).

(15) Софокл, «АНТИГОНА» (442 г.?). Трехчастная, с раздвоением патоса от решимости к гибели.

Экспозиция: Дд, Лх, Дм (диалог-решение сестер, указание Креонта).

1 часть, с двойным удвоением: Эм1 (первый рассказ стража), Эм2, Дд1 (второй рассказ стража и агон Антигоны), Дд2 (агон Гемона), Лд, Дм (коммос Антигоны).

2 часть, контраст: Ддм, Лх (диалог с Тиресием и отступление Креонта).

3 часть, патос: Эм, Лд (весть о гибели Антигоны и Гемона, коммос Креонта).

Примечательно сложное удвоение диады ЭД в первой части, усугубляемое вставкой дополнительной сцены с Исмной, служащей исключительно оттенению этоса.

(16) Еврипид, «ГЕРАКЛИДЫ» (ок. 430 г.). Трехчастная, со счастливым концом, с раздвоением действия от бегства к победе; с гикесией.

Экспозиция: Эм, Дд, Лд (Иолай, Копрей, народ).

1 часть: Дд, Дм, Лх (агон-гикесия, решение царя и благодарственная речь).

2 часть, контраст-патос: Дд, Дмдм, Лх (агон о жертве, решение Макарии и прощальная речь).

3 часть, с удвоением: Эд, Дд, Лх (весть о помощи и решение Иолая), Эм, Лх, Дд (чудесная победа и агон с Еврисфеем).

Очень вероятно, что в конце 2-й части не сохранился коммос о Макарии; однако не следует забывать, что пропуск естественно ожидаемых частей у Еврипида не редкость.

(17) Софокл, «ФИЛОКТЕТ» (409 г.).

Трехчастная, со счастливым концом, с раздвоением действия от неудачной хитрости к удачной бесхитрости; с механемой.

Экспозиция: Дд, Лд (пролог и парод).

1 часть, механема: Дд1—2—3, Лд (обман — телесное страдание и вручение лука — успех обмана — душевное страдание и плач).

2 часть, контраст: Дд1, Дд2 (отказ от обмана и безуспешный агон-убеждение).

3 часть: Дм (веление Геракла).

Примечательна непропорциональность частей: две трети всей трагедии приходится на изображение неудачной хитрости. Много внимания уделено этосу.

(18) Еврипид, «ИОН» (ок. 412—408 гг.). Трехчастная, со счастливым концом, с раздвоением действия от ложного узнавания к истинному; с механемой.

Экспозиция: Эм, Лмд, Дд (пролог Гермеса, монология и амебей Иона, диалог с Креусой).

1 часть: Ддм, Лх, Дд1 (ложное узнавание: вещание Аполлона и агон с Ксуфом).

2 часть, контраст-механема: Лхдм, Дд, Лх, Эм, Лх (ложное неузнавание: замысел Креусы и неудачное покушение).

3 часть: Дд2, Лд, Эм (истинное узнавание: агон с Креусой и вещание Афины).

Много этоса (в экспозиции) и рефлексии (мотив сомнения в нравственности богов симметрично повто-

рывается в каждой части: монолог 429 сл., хор 1048 сл., диалог 1512 сл.).

(19) Еврипид, «МЕДЕЯ» (431 г.). Трехчастная, с раздвоением патоса от ревности к детоубийству; с механикой.

Экспозиция: Эм, Эд, Лд (кормилица, дядька, хор).

1 часть, с нагнетанием: Дмд1—Дмд2 (агон с Креонтом и агон с Ясоном, перемежаемые раздумьями).

2 часть, контраст: Дд (поддержка от Эгея).

3 часть, механика и патос: Дм, Дд (замысел хитрости, обман Ясона), Дм (прощание с детьми — колебание, малый контраст?), Эм, Дм, Лд (осуществление замысла: убийство, решимость, крик за сценой), Эд, Дд, Лд (финал «с машины»).

Контрастная 2-я часть невелика, зато замечателен в середине 3-й части малый контрастный ход с помощью этоса: если бы он получил дальнейшее развитие, можно было бы говорить о пятичастности.

(20) Софокл, «ЭЛЕКТРА» (410-е годы?). Трехчастная, со счастливым концом, с раздвоением действия от неотмщенности к отмщению; с механикой.

1 часть, с удвоением: Эм, Дм (экспозиция Ореста и завязка-замысел), Лмд (первый коммос), Эм, Дд (экспозиция Электры и завязка-сон).

2 часть, контраст: Дд, Дм (агон с Клитемнестрой и молитва), Эм (ложная весть об Оресте, доверие), Лд (второй коммос), Эм (истинная весть об Оресте, недоверие), Дд (агон с Хрисофемидой).

3 часть, антипатос: Ддмд, Лд, Дд (узнание), Лд, Дд (осуществление замысла, два убийства).

Примечательно слияние экспозиции с 1-й частью: трагедия почти в упор начинается с завязки. Своеобразна разработка механики: этап «обман Клитемнестры», по существу, превращается в «обман Электры» и разворачивается в плане этоса.

(21) Эсхил, «ХОЭФОРЫ» (458 г.). Трехчастная, с амбивалентным концом (антипатос мести, патос матерубийства); с механикой.

Экспозиция: Эм (краткий монолог Ореста).

1 часть, с удвоением: Лх, Дд1 (узнание), Лд, Дд2 (замысел).

2 часть, контраст: Дд, Эм (обман: ложная весть Клитемнестре, напрасное горе кормилицы).

3 часть, с удвоением: Лх, Дд1—2; Лх, Дм (осуществление замысла: два убийства, апология Ореста; явление эринний).

Редкий случай, когда убийство не вынесено как «крик за сценой», а представлено как агон. Песни хора в 1-й части выражают плач, в 3-й части — торжество, на переломе (585—651) — характерное мифологическое отступление.

#### А4—6. Одноходовые многочастные трагедии:

(22) Софокл, «АЯНТ». Четырехчастная, с чередованием основного и контрастного действия ДКДД, с раздвоением патоса от бесчестия к самоубийству.

Экспозиция: Дд1—2, Лх1, Лд2 (Афина с Одиссеем и Аянтом, парод и амебей Текмессы).

1 часть: Эм, Лдм, Ддм (рассказ Текмессы, коммос Аянта, агон с Текмессой и завещание сыну).

2 часть, контраст: Дм, Лх, Эм (обманная речь Аянта — истинное вещание Калханта).

3 часть, патос: Дм, Лд, Дм (смерть Аянта, коммос Текмессы, монолог Тевкра).

4 часть: Дд1, Лх, Дд2 (агон с Менелаем, агон с Агамемноном и Одиссеем).

Четырехчастность — от удвоения последней части. Исключительный случай, когда смерть героя не вынесена в рассказ вестника, а представлена сценическим монологом. Усиленно разработан этос.

(23) Эсхил, «ПРОСИТЕЛЬНИЦЫ» (463 г.). Четырехчастная, с чередованием основного и контрастного действия КДКД, со счастливым концом; с гикесией.

Экспозиция: Лх, Дмд (пролог и речь Даная).

1 часть, контраст: Дд1, Лд, Дд2 (патос на словах: гикесия перед Пеласгом).

2 часть: Эм, Лх (решение народного собрания).

3 часть, контраст: Эм, Лдхд (патос на сцене: насилие глашатая).

4 часть: Дд, Дм, Лх (заступничество Пеласга и спасение).

Четырехчастность — от удвоения двухчастности.

(24) Еврипид, «ИФИГЕНИЯ АВЛИДСКАЯ» (405 г.). Четырехчастная, с чередованием основного и контрастного действия КДКД, с амбивалентным концом, с раздвое-

нием патоса от дочереубийства к самопожертвованию; с механемой.

Экспозиция: Лд, Эм (Агамемнон: этос и ситуация).

1 часть, контраст — противодействие Агамемнона: Дд1—2 (письмо и перехват его), Дд1, Эм, Дд2 (агон-решение с Менелаем).

2 часть, механема: Дд1—2—3 (агон-обман с Клитемнестрой, Ифигенией, Клитемнестрой).

3 часть, контраст — противодействие Ахилла: Дд1—2 (раскрытие обмана), Дд (решение Ахилла).

4 часть, патос: Дд, Лм, Дд (агон-отпор с Агамемноном, плач Ифигении, бессилие Ахилла), Дмм, Дд, Лд (решение Ифигении, прощание); [Эм (вещание Артемиды)].

Четырехчастность — от осложнения начальной части разработкой этоса Агамемнона. Усиление этоса (при появлении Агамемнона и Ифигении) готовит этический перелом в 4 части.

(25) Софокл, «ЭДИП В КОЛОНЕ» (401 г.). Пятичастная, с чередованием основного и контрастного действия ДДККД, со счастливым концом, с раздвоением антипатоса от обретения приюта к обретению чудесной кончины; с гикесией.

1 часть: Дддм (пролог с селянином:

экспозиция протагониста), Лд, Дм (гикесия перед колоньями).

2 часть: Ддмд (диалог с Исменой: экспозиция антагонистов), Лд, Дд (гикесия перед Фесеем).

3 часть, первый контраст: Дд1 (агон с Креонтом), Дд2, Лх, Дм (заступничество и благодарность Фесею).

4 часть, второй контраст: Дд (агон с Полиником), Лд, Дм (благодарность Фесею).

5 часть, антипатос: Лх, Эм, Лд (весть о чудесной кончине и коммос).

Пятичастность — от удвоения начальной части (со включением в нее экспозиций; ср. шаг в эту сторону в «Елене» Еврипида) и удвоения срединной контрастной части.

(26) Еврипид, «АЛКЕСТИДА» (438 г.). Шестичастная, с чередованием основного и контрастного действия ДКДКДК, со счастливым концом — от патоса смерти к антипатосу спасения.

Экспозиция: Дд, Лд, Эм (агон Аполлона и Смерти, парод, рассказ служанки).



1 часть, патос: Лхд, Дд, Лдх (первый коммос с прощальным агонем).

2 часть, контраст: Дд (приход Геракла, первая информация).

3 часть: Дд (агон с Феретом).

4 часть, контраст: Эм, Дд, Дм (пир Геракла, вторая информация, решение).

5 часть: Лд (второй коммос).

6 часть, контраст, антипатос: Дд (ложный агон с Гераклом, явление Алкестиды).

Необычность жанра дает необычность структуры: многочастное чередование двух сюжетных линий, ради которого почти насильно разорваны центральный агон и второй коммос. Может быть, это влияние сатировской драмы с ее перебивками сюжетных сцен сатировскими? Любопытно, что экспозиция тесно смыкается с 1-й частью через общий Эм.

Б. Двухходовые трагедии.

Б1. Двухходовая одночастная трагедия:

(27) Еврипид, «ФИНИКИЙЯНКИ» (ок. 410 г.). Двухходовая сплетенная, одночастная с трехзвенчатым расширением; патос 1 — братоубийство Этеокла, патос 2 — самопожертвование Менекея.

Экспозиция: Эм, Л<sup>р</sup>д (предыстория и смотр со стены).

Агоническое звено: Лм, Дд1—2 (агоны: Иокаста, Полиник, Этеокл), Ддм (решение Этеокла), Дд (вещание Тиресия). Ддм (решение Менекея).

Эпическое звено: Эм1, Дмд, Лх, Дмд, Эм2 (весть о битве, диалог об Этеокле, хор, диалог о Менекее, весть о братоубийстве).

Лирическое звено: Лм, Лд1, Дд, Лд2 (коммос со вставкой: изгнанием Эдипа).

Единственный случай сплетения с параллельным развитием, а не захлестыванием двух линий. Как в «Просительницах» (№ 8), вся трагедия разворачивается из одной триады ДЭЛ (причем вставка об Эдипе аналогична вставке об Евadne). Любопытно, что в экспозиции диалогический член приобретает лирическую форму, а парод отделяется в нейтральную отбивку.

## Б2. Двухходовые двухчастные трагедии:

(28) Еврипид, «ИППОЛИТ» (428 г.). Сплетенная, патос Федры служит причиной патоса Ипполита; двухчастная без контраста.

Экспозиция: Эм, Дд, Лх (экспозиция общая, экспозиция Ипполита, экспозиция Федры).

1 часть: Лд, Дд, Лд, Ддм, Дд (жалобы Федры, агон с кормилицей, тревога, инвектива Ипполита, решение).

Переход: Лд (коммос, письмо Федры, молитва Фесея).

2 часть: Дд, Эм1, Эм2, Лм, Дд (агон с Фесеем, рассказ вестника, вещание Артемиды, жалобы Ипполита, прощание).

Любопытно отсутствие самых ожидаемых звеньев: монолога-решения Федры, коммоса над Ипполитом.

(29) Еврипид, «ГЕКУБА» (ок. 425—423 гг.). Несплетенная: патос 1 — жертвоприношение девушки, патос 2 — месть за убийство мальчика; двухчастная без контраста; с механемой.

Экспозиция: Эм, Лм (вещание Полидора и сон Гекубы).

1 часть: Лх (малая экспозиция: парод), Лд, Ддмд, Эм, Дм (коммос, агон с Одиссеем и прощание с Поликсеной, смерть Поликсены).

2 часть, механема: Дд, Лд (малая экспозиция: коммос над Полидором), Дд1, Дд2, крик за сценой, Лм, Дд3 (решение перед Агамемноном, обман Полиместора, плач Полиместора, агон с Агамемноном); Эд (вещание Полиместора).

Две части связаны этосом Гекубы.

## Б3. Двухходовые трехчастные трагедии:

(30) Софокл, «ТРАХИНЯНКИ». Сплетенная, патос ревности Деяниры служит причиной патоса гибели Геракла; с механемой.

Экспозиция: Эм, Дд1—2, Лх (Деянира, кормилица, Гилл, хор — неизвестность о Геракле).

1 часть, патос 1: Дм; Дд, Лх; Эм1; Дд, Эм2; Дм, Эм3 (Деянира, вестник, Лихас, вестник, Лихас — постепенное узнавание правды о Геракле).

2 часть, контраст, механема: Дм, Дд, Лх, Дм (решение о приворотном средстве — обман Лихаса, радость — сомнение в приворотном средстве).

3 часть, патос 2, с удвоением: Эм1, Лхд, Эм2, Лх (участь Геракла, смерть Деяниры), Лд, Дм, Дд (патос Геракла).

Механема дана очень сжато, но со всеми этапами.

(31) Еврипид, «ГЕРАКЛ» (420-е годы?). Несплетенная: патос 1 — гонимость, патос 2 — детоубийство.

1 часть, патос: Эм, Дмд, Лх (экспозиция: пролог и парод), Дд1—2, Дм1—2 (агон с Ликом и прощальные речи Амфитриона и Мегары).

2 часть, контраст, с элементами механемы: Эд, Дм, Эд (явление Геракла и малая экспозиция), Дд (обман Лика), Лд, крик за сценой, Лх (смерть Лика и торжество).

3 часть, патос, с утроением: Эд (экспозиция: Ирида и Лисса), Лх, Эм (коммос хора и рассказ для хора), Лд, Эд (коммос Амфитриона и рассказ для Геракла), Л<sup>д</sup>, Дд (рассказ для Фесея и агон).

Экспозиция рассредоточивается по отдельным частям. Замечательно размывание границ Э, Л и Д: в 1 части Дм1—2 являются на месте ожидаемого коммоса, в 3 части в экспозицию входят элементы агона, а в рассказ для Фесея — элементы лирики.

Б5. Двухходовая (трехходовая?) пятичастная трагедия:

(32) Еврипид, «АНДРОМАХА» (420—410-е годы?). Несплетенная: патос 1 — гонимость и самопожертвование Андромахи, патос 2 — гибель Неоптолема; чередование основного и контрастного действия ДКДКД.

Экспозиция: Эм, Дд, Лм (пролог).

1 часть, патос Андромахи: Дд1, Дд2, Лд (агон с Гермией, агон с Менелаем, коммос).

2 часть, контраст: Дд (спасение с приходом Пелея).

3 часть, патос Гермией: Эм, Лд (рассказ кормилицы, коммос).

4 часть, контраст: Дд (спасение с приходом Ореста)

5 часть, патос Неоптолема: Эм, Лд (рассказ вестника, коммос); Эм (вещание Фетиды).

Пятичастность — оттого, что средняя часть, развивая контраст патосу протагониста, обернулась патосом антагониста (эта амбивалентность и позволяет считать трагедию как двух-, так и трехходовой), и между тремя частями патоса вдвинулись две части контраста.

## В. Трехходовая трагедия:

(33) Еврипид, «ТРОЯНКИ» (415). Трехходовая, несплетенная, патос 1—2—3 — судьба Кассандры, Андромахи, Астианакта; чередование основного и контрастного действия — ДДКД.

Экспозиция: Эм, Дд, Лмдх (Посидон, Афина, Гекуба с хором).

1 часть, патос Кассандры: Л<sup>3</sup>д, Лм, Дмм, Дм (весть от Талфибия, Кассандра о себе и греках, скорбь Гекубы).

2 часть, патос Андромахи: Лд, (Эд, Дм) 1—2, Дм (амебей Андромахи и Гекубы, Андромаха о себе и сыне, скорбь Гекубы).

3 часть, контраст: Эд, Дд (агон с Еленой).

4 часть, патос Астианакта: Эм, Дм, Лд (Гекуба о внуке), Эд, Лд (эпilog: сожжение Трои).

Три хода связаны этосом Гекубы. Четырехчастность оттого, что контрастный эпизод вставлен лишь один, причем между теми ходами, которые теснее друг с другом связаны. Контрастный эпизод близок к тому, чтобы стать патосом антагониста, как в «Андромахе».

6. Тридцать три трагедии — это, конечно, слишком малый материал для статистического обследования. Но некоторые простейшие подсчеты напрашиваются здесь сами собой и дают довольно неожиданные результаты:

патос налицо в 16 трагедиях, антипатос («счастливый конец») — в 12, амбивалентный — в 5;

контрастное движение (перелом) налицо в 23 трагедиях, в том числе в 10 «с патосом», 10 «с антипатосом» и 3 амбивалентных;

механема налицо в 16 трагедиях, в том числе в 11 «с антипатосом»;

узнание налицо в 7 трагедиях, причем в 6 из них оно сопровождает механему, и только в одной (в «Царе Эдипе») независимо от нее;

гикесия налицо в 7 трагедиях, причем в 5 из них составляет основу сюжета и в двух («Геракл», «Андромаха») — попутный его эпизод.

Это позволяет сделать следующие наблюдения:

(а) Трагедии кончаются трагически гораздо реже, чем это казалось и нам и Аристотелю: более одной трети всех сохранившихся трагедий имеют несомненно счаст-

ливый конец, причем у Эсхила с Софоклом (5 трагедий из 14) и у Еврипида (7 из 19) доля эта одинакова: утверждение Аристотеля, что Еврипид — «трагичнейший из поэтов» (1452а29), наличным материалом не подтверждается.

(б) Контрастное движение является более характерным признаком трагедии, чем финальный патос: 16 трагедий с патосом составляют 50%, а 23 трагедии с контрастом — целых 70% общего числа. При этом в трагедиях с антипатосом контрастные движения присутствуют относительно чаще, чем в трагедиях с патосом: по существу, из 12 трагедий с антипатосом не имеют контрастного хода только две, и обе нетипичные — бездейственные «Евмениды» и сатировская драма «Киклоп». Такое тяготение объяснимо. Для трагедий с патосом, кроме сюжета с оттенением, возможен и сюжет с нагнетанием; для трагедий с антипатосом, по-видимому, этот путь закрыт: если вообразить драму, которая начинается резко трагическим положением, а потом по ходу действия напряженность плавно слабеет и все кончается благополучно, то вряд ли такая драма будет восприниматься как трагедия. Отсутствие реального патоса в финале должно компенсироваться непременно наличием мнимого патоса в контрасте.

(в) Узнание присутствует в таком меньшинстве трагедий, что можно было бы удивиться тому вниманию, с которым относится к этому элементу действия Аристотель. Однако и это объяснимо. Мы видели, что узнание — это спутник механемы; таким образом, внимание Аристотеля к узнанию — это внимание его к механеме, а она по своей употребительности такого внимания вполне заслуживает. Но почему Аристотель, перечисляя элементы трагедии (перелом, узнание, патос — 1452в9), не говорит о механеме прямо, а выделяет из нее лишь один элемент — предварительное узнание? Можно предположительно ответить: потому что Аристотель считает, что в основе трагедии лежит патос, но видит, что механема чаще встречается при антипатосе; узнание же, по его мнению, может быть использовано и в сюжете с патосом — свидетельство тому «Царь Эдип». Оттого Аристотель и приводит в качестве примера именно эту уникальную трагедию.

О том, что в основе трагедии лежит патос, Аристотель говорит с настойчивостью, обличающей не только теоре-

тический, но и полемический интерес. Он посвящает довольно большой параграф (1452в30—1453а22) обоснованию того, что сострадание и страх возбуждаются более всего сюжетами, в которых герой переходит от счастья к несчастью, а не наоборот; и делает вывод: «лучшая трагедия — именно такого склада» (1453а22), недаром «у Еврипида многие трагедии имеют худой конец» — «именно такие трагедии кажутся трагичнейшими» (а28), и «ошибаются те, кто за это винит Еврипида»; «лишь на втором месте находится тот склад, который иные считают первым . . . с противоположным исходом для хороших и дурных: лучшею такая трагедия кажется лишь по слабодушию зрителей» (а30—34). Это позволяет нам заглянуть в почти неизвестную нам трагическую драматургию IV в., которая была перед глазами у Аристотеля, когда он писал «Поэтику». По-видимому, в своей двухвековой эволюции трагедия шла от патоса к антипатосу: вначале «страх и сострадание» вызывались реальными несчастьями в финале драмы, потом стали предпочтительно вызываться грозящими, но предотвращаемыми несчастьями в контрастном ходе, за которыми следовал перелом. Аристотель со своим ригоризмом теоретика, конечно, видел в этом лишь отступление от «сущности трагедии» в угоду «слабодушию зрителей»; но как зоркий наблюдатель, он не мог не отметить художественной действенности «перелома» от контрастного несчастья к финальному счастью и включил его в свою концепцию трагедии. Всякий раз, чтобы свести концы с концами, он старался оговаривать, что перелом этот может вести и от счастья к несчастью, и это даже лучше; но в одном из заметнейших мест (о завязке и развязке, 1455в24—28) он, как мы видели, характерным образом позабыл это сделать.

7. Целью сделанного обзора было, как сказано, предложить единообразное описание всех сохранившихся трагедий с тем, чтобы можно было содержательнее говорить о том, что такая-то трагедия больше похожа на другую, а такая-то меньше. Эту формализацию можно, разумеется, продвинуть и дальше, введя, например, цифровые формулы с обозначением числа ходов, частей, усложнений в отдельных частях и пр. и говоря, что между такими-то трагедиями столько-то степеней разницы; но думается, что при паличном небольшом материале необходимости в этом нет. В нашей разметке мы старались подчеркнуть

ощутимые черты симметрии и параллелизма в построении трагедий — для первой наглядности этого достаточно.

Мы видим, что действие трагедии распадается на звенья, которые мы условно назвали эпическими, лирическими и собственно драматическими. Естественная последовательность этих звеньев соответствует естественному движению действия: герой принимает или обосновывает решение (в развернутой форме Д), совершает поступок (описываемый в Э), и результаты поступка становятся предметом переживания (которое выражается в Л). Последовательность звеньев ДЭЛ можно считать исходной, а все остальные сочетания — ее производными, получаемыми путем перестановок, удвоений или опущений отдельных звеньев. Было бы интересно наметить все основные варианты, теоретически возможные при таких операциях, и показать, какие сочетания в действительности встречаются чаще и где. Это задача для дальнейших этапов исследования; покамест же отметим лишь две тенденции, которые сразу бросаются в глаза.

Во-первых, мы видели, что исходная сюжетная триада ДЭЛ может разворачиваться в полномерную трагедию двояко: или путем повторений внутри каждого звена (ДД. . . + ЭЭ. . . + ЛЛ. . .), или путем повторения всей триады (ДЭЛ + ДЭЛ + . . .). Первый путь в нашем материале был испробован лишь дважды: в «Просительницах» и «Финикиянках» Еврипида. Он придавал трагедии больше цельности, но и больше монотонности; очевидно, это менее отвечало вкусу авторов и публики. Подавляющее большинство трагедий строится путем повторения всей триады (опять-таки для разнообразия с перестановками, опущениями и пр.). При этом из двух основных принципов повторения — нагнетания и контраста — явным образом предпочитается контраст: опять-таки, по-видимому, оттого, что он позволяет избежать монотонности. Именно поэтому в начале сохранившегося ряда памятников стоят одноходовые, построенные на нагнетании трагедии Эсхила, а в конце — двух- и трехходовые многочастные трагедии конца V в.

Во-вторых, мы видели, что из трех звеньев исходной триады ДЭЛ чем дальше, тем больше звено Д оттесняет звенья Э и Л, специфически драматический элемент преобладает над эпическим и лирическим. Правда, отступление лирического элемента — в значительной мере ка-

жущееся: он не исчезает из трагедии, а сосредоточивается в оттеняющих стасимах-отступлениях, которые в наших предварительных схемах не отмечены. Он даже усиливается в демонстрирующих этос монодиях, которые с течением времени занимают в трагедиях все больше места и вызывают известные пародии Аристофана. Зато отступление эпического элемента вполне реально. Рассказы вестников о засценических событиях остаются, конечно, неизбежными, а еврипидовские прологи и эпилоги «с машины» как бы заключают всю трагедию в эпическую рамку; однако внутри этой рамки поэты стремятся как можно большую часть действия вынести на сцену, т. е. в диалог. Отсюда — усердная разработка сюжетов с механемой: дело в том, что сюжет без механемы заставлял переходить от сцены решения (агона или монолога) непосредственно к засценическому действию (крику за сценой или рассказу вестника), а сюжет с механемой позволял вставлять между ними еще сцену обмана, составляющую часть действия, но развертывающуюся на глазах у зрителя. Отсюда же — внимание к сюжетам с гикесией: они позволяли шире развернуть в трагедии ее специфически драматическую часть, решение и обоснование поступка, давая возможность для целых трех агонов — между беглецом, гонителем и спасителем. Таким образом, из трех звеньев триады ДЭЛ — решение или узнание; действие; лирическое переживание — вариант завязки «решение» охотно развертывался в гикесию с ее тремя потенциальными агонами, а вариант «узнание» — в механему с ее диалогом-замыслом, диалогом-обманом и лишь после этого — рассказом вестника.

В начале развития трагедии в ней доминируют элементы Э и Л (точнее, Эм и Лх — монологи вестников и героев и лирические отклики хора). В конце развития трагедии в ней доминируют элементы Д и Л (точнее, Дд и Лм, Лд — диалоги решения и действия и лирические монодии и амебеи). Это вполне соответствует тому, что мы знаем об общей структуре греческой словесности в эпоху становления и в эпоху упадка и замирания трагедии. Становление трагедии в VI в., по остроумной реконструкции Шадевальдта, происходило так: при перенесении дорического дифирамба на аттическую почву пришлось пояснить не вполне понятный дорический текст параллельным аттическим изложением того же материала; и тогда-то



Феспид изобретательно догадался дать это изложение не от третьего, а от первого лица, устами вестника-свидетеля или героя-участника; так сложились исходные Эм и Лх ранней трагедии. Замирание же трагедии в IV в., как известно, происходило в обстановке бурного расцвета, с одной стороны, философского диалога и ораторской монологической речи, а с другой стороны, реформированной лирики Филоксена и Тимофея; в эти две области и переместилась разработка художественных задач, наметившихся в Дд и Лм поздней трагедии. Прослеживая эволюцию драматических речей-агонов, мы как бы воочию видим созревание в поэзии продуманной риторической композиции, а прослеживая эволюцию стремительно расширяющихся стихомифий, мы ощущаем растущий интерес поэтов к той динамике движения мысли, на которой будет строиться философская проза.

Заканчивая наш обзор, подчеркнем еще раз: не нужно думать, что отмечаемые нами явления имеют чисто формальное значение, — нет, они во многом определяют восприятие смысла трагедии. Достаточно одного примера. Трагедия «Вакханки» с давних пор является предметом бесконечного и неразрешимого спора: на чьей стороне Еврипид, с Дионисом он или с Пенфеем? Частных доводов в пользу каждого мнения можно представить очень много; но решающим в конечном счете оказывается довод от структурной аналогии. Дионис побеждает Пенфея с помощью механемы классического типа, с развитой сценой обмана и рассказом вестника о заключительном действии. А во всех трагедиях с механемой последняя служит только для победы «положительного» (пользующегося сочувствием) героя над осуждаемым противником — Клитемнестрой, Феоклименом, Фоантом, Ясоном, — и никогда не наоборот (едва ли не единственное исключение — «Трахинянки», трагедия двухходовая, где исход механемы — ненамеренный; когда же механема направлена против «положительного» героя — Филоктета, Иона, она непременно безуспешна). Таким образом, сам факт механематического построения «Вакханок» свидетельствует, что преимущественное сочувствие автора и зрителя предполагается на стороне победителя-Диониса. Еврипид мог сколь угодно оттенять картину торжества победителя картиной страданий жертвы (как он делал это в «Медее», «Гераклидах», «Гекубе», отчасти в «Электре») — от этого

Пенфей не больше становится положительным героем, чем Ясон, Еврисфей, Полиместор или Клитемнестра. Подобным же образом автор современного детективного романа может сколь угодно вызывать у читателя сочувствие к преступнику, и все-таки в силу общей структуры сюжета героем, с которым будет отождествлять себя читатель, останется детектив; и наоборот, автор «разбойничьего» романа может очень лестно изображать действия сил порядка, но героем для читателя останется разбойник.

8. Обрисованная картина общего членения трагедии не является, конечно, новостью. О двухчастных, четырехчастных и прочих трагедиях говорили при анализе очень многие исследователи; симметрия и внутренние переклички частей в произведениях прослеживались гораздо более тонко, чем это могло быть показано здесь. Но эти анализы были обычно очень конкретны, и намечавшиеся закономерности не выходили за пределы небольших групп произведений («трагедии-диптихи» Софокла, «трагедии с интригой» Еврипида и пр.). Насущной задачей исследования поэтики трагедии на современном этапе становится выявление общей схемы, которая могла бы служить точкой отсчета при анализе каждого отдельного произведения. Уровень построения такой схемы плодотворнее всего выбирать там, где теснее соприкасается организация словесного построения и организация событийного построения. Именно таким уровнем представляется система комбинаций эпических, лирических и собственно драматических «блоков» в произведении: каждый из них достаточно устойчив во внешнем оформлении и достаточно единообразно оснащен набором сюжетных функций. На этом уровне мы и сосредоточили внимание при первом подходе к проблеме.

При дальнейшем анализе необходима будет, конечно, гораздо более глубокая детализация этих исходных элементов — Дм, Дд, Эм и т. д. Так, очень существенна типология Дд (элемента, который, как мы видели, занимает в драме все больше и больше места) — выделение в нем формализованных агоний (две большие речи, стихомифия, две-три небольшие речи) и неформализованных диалогов (обычно в начале и конце сцен); не менее существенна и типология Дм (монологи-решения, монологи-размышления, монологи-переживания). Детальная классификация такого рода могла бы показаться натяжкой, но опыт

показывает, что именно здесь четкость классического стиля выступает нагляднее всего: переходных случаев исследователи отмечают удивительно мало, эпический монолог не переходит «на ходу» в рефлексивный никогда, декларативная стихомифия в убеждающую — крайне редко. Классика предпочитает пользоваться всеми формами в самом чистом виде.

При еще более детальном рассмотрении в поле зрения войдет внутренняя структура монолога (последовательность описаний в эпическом монологе, аргументов в агоническом, мыслей в рефлексивном) и внутренняя структура диалога (движение вопросов и ответов, мнений и противомнений в стихомифии). Все это — области, уже получившие хорошую (хотя и неравномерную) предварительную разработку в филологии XIX—XX вв. Постепенно двигаясь в этом направлении, мы перейдем уже от анализа сюжета трагедии ( $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ ) к анализу ее «мыслей» ( $\delta\iota\acute{\alpha}\nu\omicron\iota\alpha\iota$ ); это, во-первых, даст возможность прояснить тот аспект, на котором мы здесь останавливались мало, а именно, этос персонажей (ибо этос в конечном счете складывается как раз из набора сентенций, вкладываемых в уста персонажа), а во-вторых, позволит сомкнуть анализ тематического уровня произведения (образы и мотивы в составе сюжета) с анализом идейного уровня (идеи и эмоции в составе концепции).

Затем, при дальнейшем рассмотрении сюжетосложения трагедии анализ неизбежно направится от той точки схода словесного и событийного построения, которой держались здесь мы, во-первых, в сторону наличной композиции текста и, во-вторых, в сторону потенциальной композиции мифа. В первом направлении путь проложен, например, семинарием Иенса, во втором — работой Лэттимора.

В первом направлении анализу подвергнется соотношение внутреннего членения трагедии, как оно было намечено здесь, с ее внешним членением на пролог, эпизодии, стасимы и т. д.; даже при поверхностном взгляде видно, как выразительно бывает и совпадение этих членений, и — например, в «Царе Эдипе» — несовпадение их. Мы в нашем схематическом обзоре опускали из сюжетной цепочки и диалог-связки, и хоры-отступления; это, конечно, было грубым упрощением, и при переходе к анализу внешнего строения сюжета оно будет устранено. На этой же стадии анализа станет возможным и учет

пропорций в частях трагедии — равномерности и неравномерности в чередовании и симметрии звеньев: В. Шадевальдт уже продемонстрировал отличные по выразительности схемы пропорций в построении драм Эсхила. Во втором же направлении рассмотрению подвергнется характер мифологических ситуаций, используемых в каждой части трагедии, — выделятся, например (по Лэттимору), «трагедии узнавания» с вопросом завязки «что было?», «трагедии решения» с вопросом «что делать?», «трагедии действия», например мести или бегства, с вопросом «как делать?» (три ситуации, сосредоточивающие внимание соответственно на прошлом, настоящем и будущем); выделятся такие мотивы, характерные для экспозиции, как «неизвестность» («Персы» или «Трахинянки») или «критическое положение» («Просительницы» или «Царь Эдип»), или такие мотивы, характерные для контрастного хода, как «ложная надежда», «ложная весть», «несбывающееся решение» («Аянт», «Хозэфоры», «Ифигения в Авлиде») и пр. В конечном счете это опять-таки приблизит нас к ответу на вопрос, которым задавался Аристотель: почему одни мифы используются в трагедии чаще, а другие реже. Оба названные направления анализа сюжетосложения полезны и практически: осмысление этих драматических приемов помогает при гипотетической реконструкции несохранившихся трагедий по отрывкам и сведениям об их сюжетах (так, тот же Шадевальдт убедительно намечает «сценарии» эсхилловских «Ниобы» и «Ахиллеиды»; разумеется, в работе над отрывками исследователи делали это и прежде, но больше интуитивно, чем аргументированно).

Наконец, в перспективе намечается еще один неизбежный аспект изучения сюжетосложения трагедии — сравнительный. Прежде всего предстоит, конечно, сравнение сюжетосложения трагедии с сюжетосложением комедии. Исходная разница здесь ясна: в трагедии заранее заданным является патос, и на фоне его драматург позволяет себе вариации неполностью заданного этоса лиц и ситуаций (образ Одиссея в «Аянте», ситуация Электры у Еврипида); в комедии, наоборот, заранее заданным является этос стариковских, юношеских и прочих масок, и из этих элементов драматург конструирует неполностью заданный комический «патос». Но подробности, которые могут выявиться при таком сопоставлении, представляют

большой теоретико-литературный интерес. Далее же вполне реально сравнение строения греческой трагедии со строением трагедии других эпох европейской культуры: с английской и испанской трагедией (которые развивают параллельно несколько сюжетных линий, оттеняющих друг друга), с классицистической трагедией (которая интериоризует действие, вынося в центр акт решения и насыщая монологи лирическим пафосом), с шиллеровской и романтической трагедией (которые на разный лад экспериментируют с сочетаниями этих тенденций к развитию трагедии вширь и вглубь). В стиле импрессионистических характеристик такие сопоставления делались издавна; думается, что они вполне могут быть представлены и в научно-формализованном виде.

«Тайна греческой „классичности“ в том, чтобы в добровольно ограниченных пределах добиться наивысшего возможного успеха, чтобы унаследованному заданию искать идеального решения»<sup>3</sup>. Эта добровольная ограниченность художественных средств при исключительной силе художественного воздействия и делает таким интересным исследование сюжетосложения греческой трагедии.

<sup>1</sup> Die Bauformen der griechischen Tragödie/Hrsg. W. Jens. München, 1971. — In: Beihefte zu Poetik, Bd. 6. Из ранее вышедших работ того же направления авторы охотнее всего ссылаются на такие, как: *Jens W. Strukturgesetze der frühen griechischen Tragödie.* — In: *Studium generale*, 8 (1955), s. 246—253 (перепечатано в кн.: *Wege zu Aischylos/Hrsg. v. H. Hommel, Darmstadt, 1967, Bd. 1*; там же оригинальная статья: *Schadewaldt W. Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie, S. 104—147*; *Jens W. Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie. München, 1955.* — *Zetemata*, Bd. XI; ср. более раннюю работу на ту же тему: *Gross A. Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie. Berlin, 1905*; *Müller G. Chor und Handlung bei der griechischen Tragikern.* — In: *Wege zu Sophokles. Darmstadt, 1967*; *Ludwig W. Sapheneia: ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides. Bonn, 1954*; *Strohm H. Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form. München, 1957.* Из более старых работ, отчасти послуживших образцами для нового направления, должны быть упомянуты: *Nestle W. Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie. Stuttgart, 1930*; *Kranz W. Stasimon. Berlin, 1933*; *Schadewaldt W. Monolog und Selbstgespräch. Berlin, 1926*; *Duchemin J. L'agon dans la tragedie grecque. Paris, 1945*; *Reinhardt K. Aischylos als Regisseur und Theologe. Bern, 1949.* С иной стороны, но к тому же вопросу подходит Р. Лэттимор (*Lattimore R. Story patterns in Greek tragedy. London, 1964*). Место этой проблематики в кругу научной литературы предшествующих десятилетий на-

мечено в статье Т. А. Миллер «Некоторые проблемы изучения греческой трагедии» (Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. М., 1963).

- <sup>2</sup> Die Bauformen der griechischen Tragödie, S. XI—XIII: «Ремесло, расчет, решение задачи — как далеко простиралась эта область? много ли могло быть здесь сделано? как примыкал поэт к поэту, как один учился у другого, как второй вносил коррективы в практику первого, а третий вновь их отменял? как воспринимались средства сценической техники и возможность создать новое их ощущение? . . . как сосредоточивался поэт на вариациях заданного, крепко держась за унаследованные формы? какова была мера закрепленного и мера остающегося для свободной игры драматурга в твердо установленных пределах? — вот что анализируется в предлагаемых работах. Здесь показывается, что закреплена была и задача пролога, и функция хора, и строение зачина и концовки: драматургу не могло прийти в голову «все вдруг сделать совсем по-другому», начать с разгара событий . . . предысторию раскрыть по ходу действия, а вместо финала-репрезентации (картина, комментарий, взгляд на будущее) дать лессинговское «закалывается; аллодисменты». Далее, закреплено было членение пьесы, прежде всего — чередование статических песен хора и актерских выходов, означающих новый эпизодий: закружить хоревтов и агонистов в едином дальнем и бурном движении было невозможно. Далее, закреплены были формы подачи сюжета по выдержанному вплоть до метрики образцу (а до Агафона закреплены были и сами мифологические сюжеты): агон и стихомифия, монодия, хор и амебей, рассказ вестника и вещание бога с машины, — нельзя себе представить диалога без соразмеренных реплик или рассказа вестника в форме чистой стихомифии. Далее, закреплены были костюмы и декорации: ни для стилизации, ни для абстрактного фона на сцене не было места. Далее, закреплены, и притом до последних мелочей, были реплики, отмечающие входы и выходы персонажей, переходы и связи между сценами, последовательность событий (вестник приносит сперва добрую весть, потом дурную), протокольные формулы обращений. Наконец, закреплены были драматические ситуации со всем арсеналом их мотивов, оплакиванием, прощанием, узнаванием, интригой; и превыше всего, как закон, закреплено было соотношение действия и слова, запрет всякого внешнего драматизма во имя описания и истолкования смысла происходящего. . . — взгляд на самую «одохотворенную» пьесу Шекспира покажет нам такую насыщенность внешним действием, которая в греческой трагедии в течение целого столетия была абсолютно невозможна. Этого беглого сравнения достаточно, чтобы понять, как актер V в., лишенный таких эффектных сцен, должен был экономить действие и искать выхода, с одной стороны, в энергии советов, предостережений, заклинаний, просьб: «Сделай!». . . «Не делай!».» и, с другой стороны, в изображении потрясения, позднего познания, прозрения, горя. Итак, целая сеть стеснений и ограничений, никакого простора для новшеств, заданное содержание, предписанная форма, — но в то же время какое богатство возможностей для драматурга достигнуть наивысшей действительности в этих обозримых пределах! Ограниченность обо-

рачивалась свободой, условность не сковывала, а прищипывала фантазию поэта, не позволяя ей отвлекаться на поиски осязательно-предметов, сюжетов и форм. Ставилась иная задача: сделать известный сюжет новым, осветив его неожиданным и потому волнующим сквозным переосмыслением (прояснение связи событий далеко за пределами действия, развязка прагматических узлов, наглядность подробностей, утверждение причинности); и более того, уже переосмысленное предшественниками переосмыслить заново, подставив иные психологические мотивировки или введя иные тематические моменты. Даже те немногие драмы на один и тот же сюжет, какие до нас дошли, позволяют судить об агонистической виртуозности, которая вспыхивала в поэте при соприкосновении с материалом предшественника. . . Интерпретация интерпретации; переоформление оформленного; новая расстановка акцентов в сюжете; рассчитанное варьирование структурных элементов; рациональнейший учет их соответствия общему плану, их переключек, параллелей, контрастов и удвоений; техника дублирования и повторения на разный лад; резюмирование испытанных аргументаций; умение учиться друг у друга, подхватывать начатое, совершенствовать чужое, разнообразить свое и все время помнить о зрителе (чье заранее предполагаемое знакомство с сюжетом, сценой и структурой только и делало возможным какой-либо . . . «отход от естества») — о зрителе, этом наблюдателе, который знает больше, чем видит, и на которого рассчитана вся диалектика разыгрываемых мыслей, все курсивы и разрядки «театральности в сфере философии» (слова Брехта), — можно ли вообразить что-либо более совершенное, если смотреть на искусство как на „искусность“? . . .»

<sup>3</sup> *Jens W. Strukturgesetze der frühen griechischen Tragödie*, S. 87.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР БАСЕН ФЕДРА, БАБРИЯ И АВИАНА



1. Отражая реальный мир, поэт руководствуется свойственным только ему видением этого мира и преломляет его сквозь призму своего творческого сознания: создает неповторимо индивидуальный художественный мир<sup>1</sup>. Закрепляется он «в единственно возможной для данного писателя словесной структуре и художественной форме»<sup>2</sup>. Эта словесная структура — не что иное, как существительные, прилагательные, глаголы и т. д., обозначающие предметы и понятия, их качества и характеристики, их отношения и связи. Поскольку эти категории словесного материала более или менее ясны и устойчивы, то исследователь художественного мира поэта вправе обратиться к семантическому их анализу, ибо «только через исследование самой „языковой материи“ произведения лежит путь к объективному, действительно научному пониманию его сущности, его смысла»<sup>3</sup>.

Понятие «художественный мир поэта» прочно вошло в обиход советского литературоведения<sup>4</sup>. В последние десятилетия начата работа по исследованию индивидуального поэтического мира при помощи семантического анализа частотных словарей лексики<sup>5</sup>. Эти исследования проведены на материале русской классической и новой поэзии. Мы избрали предметом исследования жанр, отличающийся относительной простотой и четкими жанровыми границами, хотя и принадлежащий к предельно отдаленной и интуитивно чужой для нас поэзии, — жанр античной литературной басни Федра, Бабрия и Авиана. Цель работы — количественно измерить и определить пропорции разных элементов художественного мира этих баснописцев, исходя из частотности употребления слов, входящих в состав их басен.

2. В своей работе мы ограничились только именами существительными и прилагательными. При помощи си-



стематических словарей-тезаурусов П. Роже и Ф. Дорнзейфа<sup>6</sup> нами была разработана классификационная схема, состоящая из одиннадцати семантических полей (классов), в каждое из которых входит несколько более узких (разряды). Схема составлена с таким расчетом, чтобы при более или менее однозначной интерпретации семантики можно было отнести каждую лексическую единицу только в один разряд определенного класса<sup>7</sup>. Между этими семантическими классами и разрядами были распределены все имена существительные и прилагательные из 91 басни Фэдра (первый извод басен Фэдра — Пифеевская рукопись, исключая прологи, эпилоги и басни «от автора»), 141 басня Бабрия и 42 басен Авиана<sup>8</sup>. При каждой лексической единице указывалось количество случаев употребления ее в каждом отдельном значении во всех баснях каждого автора.

После распределения всех лексических единиц по классам и разрядам было подсчитано количество слов и словоупотреблений, приходящихся на каждый разряд и класс, отдельно для имен существительных и отдельно для имен прилагательных. Был определен удельный вес каждого семантического класса в общем количестве словоупотреблений (100%) отдельно для каждого баснописца. Был определен также удельный вес разрядов внутри каждого класса, за 100% принималось при этом количество словоупотреблений, приходящееся на каждый отдельный семантический класс.

В таблицах 1 (имена существительные) и 2 (имена прилагательные) мы даем только количество слов и словоупотреблений; величинами удельного веса классов и разрядов мы оперируем в тексте статьи.

Таблицы 1 и 2 позволяют увидеть, каким понятиям и предметам, каким качествам, характеристикам и оценкам каждый из баснописцев отдает предпочтение, какими пользуется в меньшей мере или даже избегает, каковы пропорции отражения разных сторон жизненной реальности и в каких красках эта реальность изображается. Вместе с тем таблицы помогают выделить тот общий пласт жизненной реальности, который поэты, будучи представителями одного и того же жанра и подчиняясь его традиционным особенностям и законам, отражают приблизительно в равной мере.

3. Своеобразие художественного мира исследуемых

Таблица I

Распределение имен существительных в баснях Федра (Ф),  
Бабрия (Б) и Авиана (А)  
по семантическим классам и разрядам

Классы и разряды	Количество слов			Количество словоупотреблений		
	Ф	Б	А	Ф	Б	А
<i>I. Абстрактные отношения. Пространство. Время. Движение.</i>	71	58	47	176	142	79
1. Количество, величина, порядок, измерения	14	15	6	33	33	12
2. Причинность, сила	8	8	10	35	20	22
3. Пространство, форма	11	7	9	26	11	9
4. Время	21	19	9	50	58	14
5. Движение	17	9	13	32	20	22
<i>II. Неорганический мир</i>	96	106	108	187	224	211
1. Вселенная, земля	7	12	9	18	25	27
2. Ландшафт	35	56	47	58	129	85
3. Погода	6	9	17	7	17	29
4. Вещество, его свойства	23	9	14	43	19	37
5. Физика (звук, свет, цвет, тепло)	25	20	21	61	34	33
<i>III. Быт, вещи</i>	105	133	58	193	267	97
1. Жилище, помещение	28	33	8	59	78	11
2. Пища	18	24	8	51	65	12
3. Одежда	17	7	6	24	10	12
4. Орудия	9	23	13	13	33	22
5. Оружие	3	8	5	5	15	14
6. Утварь	8	12	6	9	17	9
7. Прочие вещи	22	26	12	32	49	17
<i>IV. Жизнь, живой организм, Человек</i>	126	122	95	345	390	217
1. Жизнь	28	21	16	71	46	37
2. Живой организм и его части	60	70	60	143	182	143
3. Человек	38	31	19	131	162	37
<i>V. Фауна</i>	71	94	46	230	452	96
1. Фауна (общее)	6	6	4	19	34	17
2. Домашние животные	18	22	15	80	131	26
3. Дикие животные	11	20	10	60	170	26
4. Птицы	18	30	8	41	85	15
5. Прочее	18	16	9	30	32	12

Таблица 1 (окончание)

Классы и разряды	Количество слов			Количество словоупотреблений		
	Ф	Б	А	Ф	Б	А
<i>VI. Флора</i>	24	46	28	34	85	33
1. Деревья	8	12	6	13	25	7
2. Травы и прочие растения	5	21	9	7	42	11
3. Части растений	11	13	13	14	18	15
<i>VII. Общество</i>	145	100	47	360	175	92
1. Общество	34	34	8	84	57	13
2. Власть, управление	48	34	14	127	73	25
3. Собственность	35	19	16	72	24	36
4. Право	28	13	9	77	21	18
<i>VIII. Разум</i>	84	40	49	178	87	90
1. Образование мысли	32	10	16	52	17	20
2. Сообщение мысли	52	30	33	126	70	70
<i>IX. Воля и деятельность</i>	81	79	55	180	171	93
1. Воля в целом	16	9	7	31	19	10
2. Средства содействия воле	10	6	5	33	21	11
3. Деятельность, антагонизм, результаты вольного действия	20	15	19	40	34	32
4. Труд	11	16	10	39	29	17
5. Профессия, род занятий	24	33	14	37	68	23
<i>X. Ощущения и чувства</i>	68	49	38	134	101	63
1. Ощущения	12	6	6	28	12	9
2. Настроения и аффекты	21	9	13	41	20	23
3. Эстетические и моральные чувства	35	34	19	65	69	31
<i>XI. Религия и мифология</i>	38	59	20	83	133	52
1. Культ	13	14	7	17	20	14
2. Боги	19	35	13	52	97	38
3. Прочее	6	10		14	16	
Всего во всех классах:	909	886	591	2100	2227	1123

Т а б л и ц а 2

Распределение имен прилагательных в баснях Федра (Ф),  
Бабрия (Б) и Авиана (А)  
по семантическим классам и разрядам

Классы и разряды	Количество слов			Количество сло- воупотреблений		
	Ф	Б	А	Ф	Б	А
<i>I. Абстрактные отношения</i>	47	48	47	196	270	118
1. Абстрактные отношения	10	7	11	39	27	22
2. Количество	20	15	21	108	173	55
3. Порядок	10	10	10	35	46	34
4. Сила	7	16	5	14	24	7
<i>II. Пространство, время, дви- жение</i>	46	58	75	106	136	149
1. Величина, измерения	20	22	30	67	75	78
2. Форма	5	12	15	6	19	23
3. Время	9	11	13	17	21	24
4. Движение	12	13	17	16	21	24
<i>III. Неорганический мир</i>	27	71	42	38	105	55
1. Ландшафт	2	20	4	2	29	5
2. Погода	1	1		1	1	
3. Быт, вещи		5	1		5	1
4. Вещество, его свойства	14	18	18	22	25	24
5. Физика (звук, свет, цвет, тепло)	10	27	19	13	45	25
<i>IV. Жизнь, живой организм. Человек</i>	39	45	29	61	74	37
1. Жизнь	20	12	11	34	15	12
2. Живой организм и его части	12	17	10	16	21	15
3. Человек	7	16	8	11	38	10
<i>V. Фауна. Флора. Религия и мифо- логия</i>	9	16	4	13	30	7
1. Фауна	3	7		3	17	
2. Флора	1	3	1	1	4	2
3. Религия и мифология	5	6	3	9	9	5
<i>VI. Общество</i>	47	36	37	88	60	62
1. Общество	9	6	10	14	9	15
2. Власть, управление	15	12	15	30	17	26
3. Собственность	16	15	10	33	26	18
4. Право	7	3	2	11	8	3

Таблица 2 (окончание)

Классы и разряды	Количество слов			Количество словоупотреблений		
	Ф	Б	А	Ф	Б	А
<i>VII. Разум</i>	40	29	28	77	56	46
1. Образование мысли	21	16	16	44	29	26
2. Сообщение мысли	19	13	12	33	27	20
<i>VIII. Воля и деятельность</i>	56	50	49	138	132	86
1. Воля в целом	17	6	12	43	18	23
2. Средства содействия воле, результаты вольного действия	23	25	16	72	85	39
3. Труд	16	19	11	23	29	24
<i>IX. Ощущения и чувства</i>	66	54	63	111	98	105
1. Ощущения	7	7	7	11	13	10
2. Настроения и аффекты	21	13	17	31	18	34
3. Эстетические чувства	13	16	11	25	37	19
4. Моральные чувства	25	18	28	44	30	42
Всего во всех классах:	377	407	374	828	961	665

баснописцев демонстрирует в какой-то мере список слов, образующих начало частотного словаря каждого поэта. Это те образцы, оценки и характеристики, к которым каждый поэт обращается наиболее охотно; их совокупность можно рассматривать как своеобразный эскиз художественного мира поэта. Приведем в качестве иллюстрации по 50 самых частых существительных и по 30 самых частых прилагательных из басен Федра, Бабрия и Авиана.

Имена существительные у Федра: homo — 33 раза, res — 24, canis — 23, fabula — 17, domus — 17, deus — 15, Iuppiter — 15, caput — 13, cibus — 13, locus — 13, vox — 13, corpus — 12, malum — 12, vita — 12, Aesopus — 12, causa — 12, vulpes — 12, lupus — 12, genus — 11, poena — 11, dominus — 11, vis — 10, rex — 10, animus — 9, dies — 9, fera — 9, nex — 9, pars — 9, turba — 9, asinus — 9, aquila — 9, periculum — 8, pes — 8, verbum — 8, vir — 8, Hercules — 8, pretium — 8, tempus —

8, laus — 8, leo — 8, mater — 8, bos — 8, fortuna — 7, mors — 7, natura — 7, praeda — 7, praemium — 7, virtus — 7, contumelia — 7, cornu — 7.

Имена существительные у Бабрия: anthrōpos — 52, leōn — 48, theos — 32, lykos — 28, kyōn — 25, mys — 23, anēr — 21, pais — 21, oikos — 20, tauros — 20, philos — 19, onos — 18, zōion — 17, hōrē — 16, alōpēx — 16, mētēr — 16, hippos — 16, thērion — 14, kerdō — 14, kerās — 13, hylē — 13, Zeus — 12, bous — 12, nōton — 11, despotēs — 11, mythos — 11, Hermēs — 11, logos — 11, ornīs — 11, kreas — 11, misthos — 11, elaphos — 11, gē — 10, deipnon — 10, cheir — 10, chreīē — 10, oros — 9, toichos — 9, bios — 9, gnōmē — 8, geōrgos — 8, lypē — 8, pous — 8, chōrē — 8, aietos — 8, kindynos — 7, echthros — 7, thyrē — 7, poimnē — 7, charis — 7.

Имена существительные у Авяна: os (oris) — 13, verbum — 13, votum — 13, membra — 10, manus — 10, deus — 10, vis — 9, fera — 9, aqua — 9, leo — 9, munus — 9, humus — 8, vox — 8, vita — 8, Iuppiter — 8, aura — 7, bos — 7, iurgium — 7, collum — 7, fides — 7, rusticus — 7, arvum — 6, corpus — 6, malum — 6, onus — 6, pecus — 6, dominus — 6, minae — 6, numen — 6, spes — 6, tergum — 6, vulnus — 6, animus — 5, campus — 5, dicta — 5, homo — 5, murmur — 5, pectus — 5, terra — 5, antrum — 5, auris — 5, genitrix — 5, iugum — 5, mors — 5, praeda — 5, silva — 5, testis — 5, via — 5, vinculum — 5, volucris — 5.

Имена прилагательные у Федра: magnus — 26, multi — 20, omnis — 16, alius — 14, improbus — 12, alter — 12, unus — 12, bonus — 11, talis — 10, totus — 10, similis — 10, turpis — 10, cunctus — 9, stultus — 9, gravis — 8, malus — 7, tristis — 7, fortis — 7, notus — 7, singuli — 7, utilis — 7, verus — 7, altus — 6, medius — 6, nobilis — 6, par — 6, tutus — 6, brevis — 5, dives — 5, formosus — 5.

Имена прилагательные у Бабрия: pas — 77, allos — 38, polys — 31, kakos — 26, agathos — 17, plērēs — 15, mikros — 15, kalos — 15, megas — 14, monos — 13, prōtos — 12, hapas — 11, mesos — 11, agrios — 10, euthys — 9, makros — 9, gerōn — 8, leptos — 8, poikilos — 8, loipos — 8, sophos — 8, philos — 7, melas — 7, deilos — 6, erēmaios — 6, oxys — 6, graiē — 6, neos — 6, agroikos — 5, aitios — 5.

Имена прилагательные у Авиана: *magnus* — 20, *alter* — 14, *miser* — 12, *facilis* — 11, *gravis* — 10, *solitus* — 8, *tantus* — 8, *bonus* — 7, *novus* — 7, *solus* — 7, *superbus* — 7, *ravidus* — 7, *brevis* — 6, *medius* — 6, *proprius* — 6, *cunctus* — 6, *nobilis* — 6, *parvus* — 6, *alius* — 5, *inmensus* — 5, *longus* — 5, *supplex* — 5, *vacuus* — 5, *indignus* — 5, *securus* — 5, *unus* — 5, *pulcher* — 5, *trepidus* — 5, *diversus* — 4, *duplex* — 4.

Уже простое сравнение списков наиболее частотных имен существительных демонстрирует несомненное своеобразие каждого баснописца. Наиболее показателен список Бабрия, он насыщен названиями басенных животных, названиями вещей, конкретными бытовыми понятиями. Все это — характерные приметы басенного жанра. Список Федра также имеет очень «басенный» характер и также позволяет с уверенностью угадывать, что перед нами — басни. Он очень близок к бабриевскому: самое частое слово у обоих баснописцев — «человек», по 8 из 10 самых частых образов Федра и Бабрия встречаются у каждого из них, 30 из 50 слов Бабрия есть у Федра. Вместе с тем список Федра окрашен несомненным своеобразием, в нем значительно больше понятий, относящихся к семантическим полям «Разум» и «Абстрактные отношения». Список Авиана гораздо более пестр, в нем много нейтральных слов, возможных в любом поэтическом жанре, есть и поэтические по своей стилистической окраске слова: на основании такого списка почти невозможно догадаться о жанре. В составе наиболее частых образов Авиан больше отличается от Бабрия, нежели самобытный Федр. Так, лишь 20 из 50 слов Авиана имеют соответствия в списке Бабрия, причем это не всегда полные соответствия в силу большей конкретности Бабрия и стремления Авиана к нейтральным и поэтическим словам. В отличие от Бабрия Авиан охотно пользуется понятиями семантических полей «Жизнь», «Живой организм и его части», «Неорганический мир» и «Разум». Если даже учитывать не подражательность Авиана, а только то, что оба поэта пишут в одном и том же жанре, то можно было бы ожидать здесь большего сходства между ними.

Сопоставление списков прилагательных также показывает своеобразие, и сходство между поэтами — по 15 слов каждого баснописца повторяются и у другого

(или обоих других). Они относятся в основном к полям «Количество», «Порядок», охватывающим половину всех словоупотреблений этих 30 прилагательных.

Такое охотное обращение поэтов к лексике этих полей может быть, как кажется, вызвано особенностями басенного жанра. Этим, возможно, объясняется еще и тот факт, что и Федр и Бабрий наиболее охотно обращаются к прилагательным семантического поля «Количество», на это поле у них приходится соответственно 26,1% и 37,1% всех словоупотреблений списка прилагательных. Авиан отличается здесь от своих предшественников, семантическое поле «Количество» имеет у него небольшой удельный вес (10,4% словоупотреблений), явное предпочтение он отдает прилагательным семантического поля «Величина» (удельный вес — 23,5%), превосходя двух других баснописцев больше чем на 10%. Своеобразие Авиана проявляется не только в охотном подчеркивании величины, но и в стремлении к стилистической нейтральности оценок и характеристик, в сравнительно неохотном обращении к прилагательным, служащим для подчеркивания явно положительных или отрицательных качеств. Выделяются у него и прилагательные *miser, superbus, rabidus, proprius, supplex*. В списке Федре много прилагательных с положительной окраской (*bonus, formosus, fortis, utilis* и др.) и прилагательных, подчеркивающих отрицательные качества (*malus, improbus, turpis, stultus* и др.). Бабрий отдаст явное предпочтение положительным характеристикам (*agathos, kalos, sophos, philos* и др.), сводя отрицательные оценки только к прилагательным *kakos* и *deilos*. В отличие от двух других поэтов он прибегает к прилагательным, служащим для определения времени (*gerōn, graiē, prōtos, neos*), к стилистически ярким и конкретным лексическим единицам, например: *crēmaios, agrios, sophos, aitios, agroikos*.

Итак, уже начало частотного словаря имен существительных и прилагательных Федре, Бабрия и Авиана выглядит выразительным эскизом художественного мира каждого из баснописцев в его индивидуальном своеобразии. Чтобы дать полную картину этого художественного мира, необходим анализ всей словесной структуры по вышеизложенной методике. Как же выглядит в свете этого анализа художественный мир Федре, Бабрия и Авиана?



4. Творя свой художественный мир, Федр проявляет острый интерес к социальным проблемам. Он стремится сделать басню орудием в борьбе с царящим в мире злом<sup>9</sup> и сосредоточивает основное внимание на понятиях класса «Общество». Этот класс превышает у него все остальные и по количеству лексических единиц (145), и по удельному весу словоупотреблений (17,1%). Внутри класса поэт охотнее всего пользуется лексикой разрядов «Власть, управление» (35,3%) и «Общество» (23,3%), в меньшей мере — понятиями разрядов «Право» (21,4%) и «Собственность» (20,0%). Обращение Федре к лексике класса «Общество» особенно выделяется на фоне двух других баснописцев: в его языке этот класс гораздо весомее и по количеству слов, и по количеству словоупотреблений, и по их удельному весу (см. табл. 1).

Приближается Федр к Бабрию и Авиану в охотном обращении к лексическому составу класса «Жизнь, живой организм. Человек» (удельный вес — 16,4%), однако здесь он несколько умереннее, чем два других баснописца. Отличается Федр от них и тем, что внутри класса почти в равной мере пользуется существительными разрядов «Человек» (38,0%) и «Живой организм и его части» (41,4%), в то время как Авиан лексикой разряда «Человек» (17,1%) пользуется неохотно, предпочитая ей состав разряда «Живой организм и его части» (65,9%). Та же тенденция, хотя и не так ярко выраженная, наблюдается и у Бабрия. В значительно меньшей мере, чем этого можно было бы ожидать от баснописца, оперирует Федр понятиями класса «Фауна» (11,0%), основного источника персонажей басни. Он, правда, обращается к ним охотнее, чем Авиан, однако почти в два раза уступает Бабрию. То же самое можно сказать и о классе «Быт, вещи» (9,2%), который занимает у Федре четвертое место по словоупотреблению.

Четыре вышеупомянутых самых весомых семантических класса Федре включают в себя больше половины (53,7%) всех словоупотреблений имен существительных. Меньшая часть приходится на остальные семь классов, которые можно разделить на две группы. В первую группу можно включить классы II, IX, VIII, I. Их удельный вес приблизительно равен от 8, до 8,9%, т. е. поэт пользуется лексикой этих классов примерно одинаково охотно. Вторую группу составляют классы X, XI, VI (удельный вес соответственно 6,4%, 3,9% и 1,6%), к лексике кото-

рых Федр прибегает в меньшей мере. Однако из этих классов класс «Ощущения и чувства» у него все же весомее, чем у двух других баснописцев. О своеобразии Федра свидетельствует также меньший, чем у Бабрия и Авиана, удельный вес классов «Религия и мифология» (3,9%), «Неорганический мир» (8,9%), «Флора» (1,6%) и самый большой по сравнению со словарем других баснописцев удельный вес классов «Абстрактные отношения. Пространство. Время. Движение» (8,4%) и «Разум» (8,5%), что становится понятным, если учесть, что важнейшей составной частью басен Федра, которой поэт стремится подчинить все, является мораль<sup>10</sup>.

Стремление Федра к максимально тесной связи с миром человека, интерес к человеку и его проблемам проявляются в пропорциях отдельных семантических разрядов, отличающихся от пропорций тех же разрядов двух других баснописцев. Те разряды, которые включают в себя лексику более нейтрального характера, служащую для создания фона действия басни («Вселенная, земля», «Ландшафт», «Погода» и др.), или те, которые в меньшей мере связаны с человеком непосредственно («Дикие животные», «Травы и прочие растения», «Живой организм и его части» и др.), у Федра обычно меньше по удельному весу словоупотреблений, чем у Бабрия и Авиана. И наоборот, Федр охотнее, чем два других поэта, оперирует понятиями тех семантических разрядов, которые ближе связаны с жизнью человека: «Труд», «Средства содействия воле», «Воля в целом», «Право», «Домашние животные», «Жилище, помещение», «Пища» и др.

Художественный мир Бабрия также отличается своеобразием. К излюбленным понятиям Федра он обращается весьма умеренно: класс «Общество» занимает у него по удельному весу словоупотреблений лишь пятое место (почти на 10% меньше, нежели у Федра); в частности, лексикой разряда «Право» Бабрий пользуется меньше, чем даже Авиан, который, как будет показано дальше, очень скуп в своих баснях на понятия этого разряда и класса в целом. Вместо этого Бабрий отдает решительное предпочтение существительным семантического поля «Фауна» (удельный вес — 20,3%). Это поле у него самое большое по количеству словоупотреблений; каждое пятое существительное из его басен — понятие из этого класса. Бабрий намного превосходит в нем Федра и Авиана по

количеству слов и еще больше — по количеству словоупотреблений. Внутри класса он наиболее охотно пользуется лексикой разряда «Дикие животные» (37,6% — это на 10 с лишним процентов выше, чем у двух других поэтов). На втором месте у Бабрия, как и у Федре, класс «Жизнь, живой организм. Человек» (17,6%), однако его лексикой поэт пользуется все же несколько охотнее, чем Федр, а внутри класса в противоположность Федре более склонен к существительным разряда «Живой организм и его части», нежели к существительным разряда «Человек». Третье место по количеству словоупотреблений занимает у Бабрия класс «Быт, вещи» (12,0%), также превышающий соответствующий класс двух других поэтов по количеству слов и словоупотреблений. Далее следует класс «Неорганический мир» (10%). Эти четыре самых излюбленных семантических класса Бабрия охватывают 59,9% всех словоупотреблений имен существительных.

Более умеренно Бабрий оперирует лексикой классов «Общество» (7,9%), «Воля и деятельность» (7,7%), «Абстрактные отношения. Пространство. Время. Движение» (6,3%) и «Религия и мифология» (6,0%), не отдавая какого-либо предпочтения одному из них. В небольшой мере он прибегает к существительным полям «Ощущения и чувства» (4,5%), «Разум» (3,9%) и «Флора» (3,8%). Как видим, и у Бабрия складываются три разные по употребительности лексикой группы семантических классов, однако состав этих групп у баснописцев разный. Бабрий в большей мере, нежели Федр, любит пользоваться понятиями классов «Религия и мифология», «Флора» и меньше — понятиями классов «Ощущения и чувства», «Разум», «Абстрактные отношения. Пространство. Время. Движение». Особенно показательно различие между Бабрием и Федром в подходе к лексике класса «Разум». В отличие от Федре, любящего морализировать и поучать, Бабрий очень неохотно прибегает к словам этого класса — занимает он лишь предпоследнее место среди других классов.

Внутри многих классов Бабрия есть разряды, пропорции которых полярно противоположны пропорциям тех же разрядов у двух других баснописцев, причем наибольший удельный вес по сравнению с Федром и Авианом у него имеют те разряды, которые включают в себя преимущественно названия персонажей басен из мира мифов, фауны и флоры («Боги», «Дикие животные», «Птицы»,

«Травы и прочие растения»), лексику для создания временного и ландшафтного фона басни («Время», «Ландшафт»), понятия, раскрывающие родственные связи между действующими лицами басен и указывающие на их род занятий («Человек», «Профессия, род занятий»). Наименьший по сравнению с Федром и Авианом удельный вес словоупотреблений имеют у греческого баснописца разряды «Деятельность, антагонизм, результаты вольного действия», «Труд», «Право», «Собственность», «Причинность, сила», «Движение», «Жизнь», «Настроения и аффекты», «Ощущения» и др. т. е. главным образом те разряды, которые включают в себя преимущественно лексику, характеризующую человека, его деятельность, его поведение в жизни.

Итак, пропорции семантических полей лексики Бабрия позволяют говорить, что художественный мир его во многом противоположен миру Феда. Греческий баснописец, как бы отказываясь от морализирования, сосредоточивает главное внимание на басенных персонажах (причем охотнее всего на персонажах из мира мифов, фауны и флоры), рисуя их на нейтральном фоне времени, природы и быта.

Третий античный баснописец, римлянин Авиан — подражатель Бабрия, но подражатель талантливый. Его художественный мир — не копия бабриевского, хотя и связан с ним многими нитями. Стремясь оттолкнуться от своего греческого предшественника, Авиан сравнительно мало пользуется лексикой наиболее излюбленных Бабрием классов и разрядов. Так, наиболее употребительный класс Бабрия «Фауна» находится у Авиана по количеству словоупотреблений (8,5%) лишь на четвертом месте — почти наравне с классами «Воля и деятельность», «Общество», «Разум» и «Быт» (разница в удельном весе здесь составляет от 0,1 до 0,4%). Таким образом, Авиан не отдает классу «Фауна» какого-либо предпочтения перед другими, занимающими в структуре классов более низкие места (вплоть до седьмого включительно), и ставит его тем самым почти на одном уровне с классом «Разум», который у Бабрия находится на предпоследнем месте.

Наиболее охотно Авиан обращается к образам семантических полей «Жизнь, живой организм. Человек» (19,3%) и «Неорганический мир» (18,8%). Эти два класса резко (более чем на 10%) превышают удельным весом

все остальные; на них приходится 38,1% всех словоупотреблений. Первый из них довольно близок по удельному весу к классу Бабрия, однако по пропорциям своих разрядов в значительной мере отличается от бабриевского. Так, разряд «Человек», включающий в себя главным образом понятия, дающие представление о родственных связях, у Авиана не самый весомый: его удельный вес такой же, как и удельный вес разряда «Жизнь» (17,1%), самого малоупотребительного разряда Бабрия. Решительное предпочтение Авиана отдает лексике разряда «Живой организм и его части» (65,8%); для Бабрия же этот разряд и разряд «Человек» важны примерно одинаково. Класс Авиана «Неорганический мир» намного весомее, чем у двух других баснописцев, что объясняется, как и предыдущие особенности, стремлением поэта к более нейтральной и более общей лексике. Именно такой является лексика этого класса и разрядов «Жизнь», «Живой организм и его части», ибо она одинаково успешно может служить для создания фона как басни, так и произведения любого другого жанра. Предпочитая нейтральную лексику, Авиан избегает в меру возможности лексики конкретной. Поэтому и класс «Быт, вещи» (8,6%) у Авиана меньше, чем у двух других поэтов; хотя он и находится у него на III месте, но по показателю близок к классам «Общество» (8,2%), «Разум» (8,1%), «Воля и деятельность» (8,3%), «Абстрактные отношения. Пространство. Время. Движение» (7,0%), занимающим IV—VII места.

Своеобразие Авиана сказывается и в том, что он в противовес Бабрию намного охотнее оперирует понятиями класса «Разум» (8,1%), приближаясь в этом отношении к Феду (8,5%). Как и у Федра, наименее весомыми классами Авиана являются «Ощущение и чувства» (5,6%), «Религия и мифология» (4,7%) и «Флора» (2,9%).

Анализ специфики пропорций разрядов Авиана демонстрирует особенности, уже отмеченные при анализе классов. В отличие от двух других баснописцев наиболее весомы у Авиана по количеству словоупотреблений не разряды с фэдровскими понятиями из общественной сферы жизни и деятельности человека и с бабриевскими басенными персонажами, а те, которые включают в себя более общую и нейтральную лексику, например: «Движение», «Вселенная, земля», «Погода», «Живой организм и его части», «Фауна (общее)», «Собственность», «Культь» и др.

Наименее весомы по количеству словоупотреблений у Авиана разряды, включающие в себя персонажей басни («Человек», «Домашние животные», «Птицы», «Деревья»), бытовые понятия («Пища», «Жилище, помещение»), понятия из сферы общественной жизни, деятельности («Общество», «Власть, управление», «Воля в целом», «Средства содействия воле»), лексику, создающую временной фон действия («Время»).

Таковы основные соотношения разных сторон жизненной реальности, отражаемой баснописцами. Они складываются в своей совокупности в своеобразные, ярко окрашенные индивидуальностью поэтов картины художественного мира их басен.

5. Картины эти становятся еще рельефнее и колоритнее, когда мы переходим к анализу различий в лексике внутри классов и разрядов. Для примера приведем итоги анализа лишь некоторых классов и разрядов в языке баснописцев.

Анализ фэдровской лексики разрядов «Общество» и «Власть, управление» позволяет нарисовать очень конкретную, богатую, своеобразную и чувственно осязаемую картину общества. «Государство» (*civitas*) для Фэдра — это *imperium, regnum, patria*. Оно связывается баснописцем с «городом» (*urbs, oppidum*), причем не только с «городом» вообще, но и с конкретными римскими Римом и Неаполем, греческими Афинами, Клазоменами и Троей Малой Азии. «Народ» (*populus*), состоящий из «племен» (*genus, natio*), делится на «сословия» (*ordo*), состоит из «граждан» (*civis*), «вольнотпущенников» (*libertus*), «рабов» и «слуг» (*servitus, servulus, familia, pedisequus, atriensis, villicus*). Внимание Фэдра обращено на «простой народ» (*vulgus, plebs*), среди которого есть «группировки» (*partes, factio, conspiratus*), для которого существует не только «свобода» (*libertas, fas*), но и «произвол» (*licentia*). У Фэдра встречаются и упоминания отдельных народов (афиняне, спартанцы), и имена конкретных исторических личностей, например: баснописец Эзоп, поэты Симонид и Менандр, философ Сократ, пантомимист времен Августа и любимец Мецената Батилл, музыкант того же времени Принцепс, римский полководец времен войн с Митридатом и богач Лукулл, друг Фэдра Филет. «Власть» (*potestas* и очень характерное *principatus*) у Фэдра воплощают как *rex, dux, dominus*, греческий

tyrannus и римские princeps и caesar, так и конкретные исторические правители — Писистрат и Деметрий Фалерский, Август и Тиберий. Упоминает поэт по одному разу и contio, societas, foedus.

Бабриевский лексический состав позволяет нарисовать значительно более схематическую, но все же относительно конкретную картину общества. «Страна» (chōros) и «царство» (archē) у Бабрия не остаются безыменными, но имеют конкретные названия — поэт трижды упоминает Фракию, по одному разу — Крит и Кипр. «Город», который упоминается чаще (polis — 6 раз, asty — 1 раз), чем «деревня» (kōmē — 2 раза), также связан с конкретными Афинами, Фивами. «Народ» (dēmos), состоящий из «племен» (phylon, genos, gennā, ethnos), не безлик — Бабрий дает целый каталог народов (10 названий) чаще всего упоминая афинян, арабов, фиванцев. Общество Бабрия не делится на «знать» и «чернь» — этих слов у него нет. «Власть» для Бабрия — это не только dynasteiē, но и politeia, horkon. Круг представителей власти у него довольно широк. Чаще всего поэт упоминает despotēs (11 раз), stratēgos (5 раз), basileus (4 раза); по одному разу — kyrios, hēgemōn, poimēn (повелитель). Есть у него и despoina, и просто oikodespoina, и такие колоритные фигуры, как hikētēs и dotēr, therapōn, drēstēr, doulē, syndoulē.

Картина Авяна даже по сравнению с бабриевской выглядит крайне схематичной и неопределенной: его «общество» — это некое «племя» (genus), где «народ» (populus) разделяется на «знать» (nobilitas) и «чернь», «простой народ» (plebs, vulgus), которые проживают в неких «городе» (urbs, moenia) и «деревне» (rus). «Власть» (potestas) воплощают rex, ductor, rector, чаще же — просто dominus.

Интересные дополнения к картинам общества баснописцев дает анализ лексики разрядов «Право» и «Собственность». Федровский разряд «Право» изобилует разнообразными и часто используемыми баснописцем понятиями из области правовых отношений. Поэт любит подчеркивать наличие в мире «несправедливости» и «справедливости» (iniuria, contumelia, fides, aequitas), говорит о «законе» и «праве» (lex, ius), «суде» и его участниках (forum, causa, iudex, centumviri, censor, accusator, patronus, testis, sponsor), часто рассуждают о «вине» и «преступлении» (culpa, crimen, scelus, facinus, maleficium), за ко-

торые после «приговора» (*sententia*) идет «наказание» (*poena*) или «помилование» (*venia*). Есть у Федра и понятие *poenitentia*. Бабрий, хотя и упоминает несколько раз о «справедливости», «праве» и «законе» (*dikē, nomos, themistēs*), никогда не говорит о противоположном — «несправедливости», «преступлении». Из судебных лиц у него встречаются лишь «судья» (*dikastēr, kritēs*) и «свидетель» (*martys*). Авиан, у которого разряд «Право» приближается по удельному весу к фэдровскому, намного превышая бабриевский, еще более умерен, чем Бабрий. У него не находим не только понятия «несправедливость», но и понятий «справедливость», «судья», которые есть у Бабрия. Упомянув вскользь (по 1 разу) *lex* и *causa*, Авиан чаще говорит о «свидетеле», «вине», «преступлении» и «наказании» (*testis, crimen, peccatum, culpa, poena, supplicium*). Различия между баснописцами в употреблении лексики разряда «Право» столь ярки, что не требуют особых разъяснений и могут быть вкратце сформулированы следующим образом: Федр весьма тесно связан с окружающей его жизнью, видит разные ее стороны; для Бабрия в жизни существует лишь положительное и нет теневых сторон; Авиан видит плохое и констатирует его наличие в жизни, однако осторожности ради или по каким-либо другим причинам избегает упоминать некоторые оценочные понятия (справедливость — несправедливость и др.).

Подобным образом отличаются баснописцы и в лексике разряда «Собственность». У Федра находим целый ряд лексических единиц, дающих представление о разных жизненных уровнях и имущественном положении (*habitus*) — «богатстве» и «бедности» (*opes, divitiae, paupertas, inopia, tenuitas*), «роскоши» и «умеренности» (*luxuria, luxus, modestia*), «прибыли» и «издержках» (*lucrum, fructus, quaestus, damnum, impensa* и т. д.). Очень разнообразен Федр и в описывании богатства; кроме уже упомянутых слов, у него есть и такие, как *patrimonium, res, thesaurus, pecunia*. Деньги для Федра — не нечто абстрактное, а носят, так сказать, римский характер: *pnummus, as, quadrans, sestertium*. Бабрий и в области собственности более умерен и односторонен. Он предпочитает говорить об «имуществе», «состоянии», «богатстве», «роскошной жизни» (*ktēma, ousiē, olbos, tryphē* и т. д.) и лишь один раз упоминает «нищету» (*agyrtēs*). Авиан оперирует лексикой разряда «Собственность» наи-



более охотно и свободно по сравнению с другими разрядами класса «Общество», превосходя здесь Бабрия. Но при этом он намного уступает Федру в разнообразии лексики. Для Авиана существуют лишь «богатство», «имущество», «прибыль», «деньги», «клад» (*opes, bonum, res, lucrum, aes, pretium, thesaurus*) и нет понятия «бедность».

Некоторые качественные различия между художественным миром трех поэтов показывает и анализ лексики «Фауна». Как уже говорилось, Фодр менее охотно обращается к словам этого класса, частотность появления их в тексте также намного меньше, чем у Бабрия. Чаще всего в его баснях встречаются «собака» (23 раза), «лиса» и «волк» (по 12 раз), «бык» и «вол» (11), «осел» (9), «орел» (9), «лев» (8). У Бабрия таких персонажей больше и частотность их выше: «лев» (48 раз), «бык» и «вол» (32), «волк» (31), «лиса» (30), «собака» (26), «мышь» (23), «осел» (18), «конь» (16), «олень» (12), «овца» (9), «орел» и «ворон» (по 8 раз). Авиан стремится упоминать персонажей из этого класса как можно реже (по одному-два раза), заменяя их названия общими понятиями «зверь», «животное», «птица». Чаще в его баснях появляются только «лев» (9 раз), «бык» и «вол» (8), «волк» (5).

Круг животных Федра, таким образом, несколько уже, чем у Бабрия, а у Авиана он и вовсе узок (7 видов домашних животных, 9 видов диких животных, 4 вида птиц). Все персонажи разрядов Федра «Домашние животные», «Дикие животные», «Птицы» есть у Бабрия, исключением является лишь «сова». У Бабрия, кроме персонажей, встречающихся у Федра, есть еще и другие, например: «верблюд», «тигр», «медведь», «онагр», «косуля», «крот», «рак», «ящерица», «дельфин», «комар», свыше десяти разных птиц. Скромный состав всего класса Авиана полностью встречается у Бабрия только в односюжетной басне о курице, несущей золотые яйца (у римского баснописца вместо «курицы» выступает «гусыня»). У Федра находим отсутствующих у Бабрия персонажей лишь в разряде «Прочее», это «крокодил», «муха», «пчела», «оса», «трутень». Все они выступают в тех баснях Федра, которых нет у Эзопа, т. е. не являются традиционными персонажами эзоповской басни.

Круг персонажей из мира фауны далеко не исчерпывает богатства действующих лиц басни. Вторая важная группа басенных персонажей — люди. Какие различия

между поэтами в подходе к этому кругу действующих лиц? Рассмотрим вкратце только состав разряда «Профессия, род занятий», куда вошли все человеческие персонажи, которых баснописцы характеризуют по роду занятий, так как различия между баснописцами в подходе к персонажам, характеризуемым по общественному положению, были уже выяснены.

Сопоставление удельного веса разряда «Профессия, род занятий» у трех баснописцев показывает, что Федр менее охотно подчеркивает род занятий и профессию человеческих персонажей, чем Авиан и тем более Бабрий (удельный вес соответственно 20,6%, 24,8% и 39,9%). Для него важно, как показал анализ класса «Общество», прежде всего общественное положение человека. А из персонажей, входящих в анализируемый разряд, Федр, как показывает его лексический состав, предпочитает тех, род занятий которых больше связан с городской жизнью. У него есть не встречающиеся у Бабрия *sutor, faber, lanus, poeta, vates, scriptor, tibicen, artifex, rusta, adiutor* и некоторые другие профессии. Из сельскохозяйственных профессий Федр упоминает только «пастуха» и «волопаса» (*pastor, bubulcus*), говоря чаще просто *rusticus*. В отношении «труда» (разряд «Труд») Федр также избегает конкретности и употребляет общие понятия *labor, opus, orega, res*.

Бабрий охотнее прибегает к понятиям разряда «Профессия, род занятий», и при этом в большей мере к таким, которые связаны с сельскохозяйственными работами. Он не ограничивается общим *agrotēs*, но выводит в своих баснях конкретных «земледельца», «пахаря», «жнеца» (*geōponos, geōrgos, boōtēs, amētēr*), «мельника», «стригальщика», «птицелова», «дровосека» (*alphiteus, koureus, ornithothērēs, drytomos*). В его баснях видим не только «пастуха» (*nomeus, poimēn*), но и «погонщика волов» (*boēlatēs*), «пастуха коз» (*aiolos*), «конюха» (*hippokomos*). Профессий, связанных больше с городом, у греческого баснописца немного: *lithourgos, technitēs* и *cheirotechnēs, emrogos* и *miktemrogos*. В отличие от Федра Бабрий дает не только общие определения труда (разряд «Труд») — *ergon, mochthos, pragma*, но и конкретные: *agrē, thērē, amētōs, theros, trygētōs*.

Для Авиана все сельскохозяйственные роды занятий сливаются в одном довольно часто встречающемся у него

(7 раз) понятие *rusticus*. Все его персонажи из анализируемого разряда заимствованы у Бабрия, однако их намного меньше и нередко они носят более отвлеченные названия. Так, вместо бабриевского конкретного «скульптора» (*lithourgos*) у Авиана выступает *artifex*, вместо *hoplitēs—miles*. Сходным образом и в разряде «Труд» римский баснописец предпочитает более общие понятия (*labor, opus, res, factum*) и лишь один раз называет конкретный вид труда (*messis*).

Рассмотрим, наконец, различия между баснописцами в одном из разрядов с более общей, служащей для создания фона басенного действия лексикой. Для примера возьмем разряд «Погода». Он, как, впрочем, и другие разряды подобного характера, наиболее весом у Авиана — 13,8% против 3,8% у Федра и 7,6% у Бабрия. Федр, как видно из величины удельного веса словоупотреблений, обращается к понятиям этого разряда наименее охотно. Он лишь дважды упоминает «бурю» (*tempestatas*) и по одному разу — «ветер» (*flatus*), «дождь» (*imber*), «молнию» (*fulmen*), «гром» (*tonitrus*), «снег» (*nix*). Такое отношение Федра к подобной лексике вполне объяснимо — круг его интересов совсем другой, он связан больше с людьми, а не с природой. Бабрий также уступает здесь Авиану — у него нет понятия «буря», а понятие «ветер» передается всего тремя лексическими единицами — *anemos, boreēs, pnoiē*, в то время как у Авиана на эти оба понятия приходится 9 слов: *aura, auster, Boreas, ventus, spiramen, turbo, notus, procella, nimbus*. Охотно и разнообразно подчеркивает Авиан и звуковой фон басни, движение, разнообразные настроения и аффекты и т. п.

6. Такова одна сторона художественного мира поэтов. Другую его сторону помогает выявить анализ имен прилагательных баснописцев. Субъективное, индивидуальное, свойственное каждому поэту восприятие и понимание реальной действительности, своеобразное видение ими качеств, присущих предметам и вещам, имеет своим следствием своеобразие оценок и характеристик, разное их качество и разные пропорции в художественном мире каждого. Так, Федр и Бабрий наиболее охотно пользуются оценками и характеристиками класса «Абстрактные отношения» (удельный вес соответственно 23,7% и 28,1%), однако, как видно из цифровых показателей, Федр усту-

пает здесь Бабрию. Авиан же отдает решительное предпочтение лексическому составу класса «Пространство. Время. Движение» (22,4%), а к характеристикам из класса «Абстрактные отношения» (17,8%) склоняется в меньшей мере. Бабрий излюбленными характеристиками Авиана пользуется очень умеренно (удельный вес класса «Пространство. Время. Движение», хотя и второй по величине у Бабрия, составляет всего 14,2%), а Федр — еще умереннее (удельный вес — 12,8%). В отличие от Бабрия и Авиана у Федре на втором месте класс «Воля и деятельность» (16,6%), далее — «Ощущения и чувства» (13,4%) и лишь затем — «Пространство. Время. Движение» (12,8%). У Бабрия класс «Воля и деятельность» (13,8%) на третьем, а «Ощущения и чувства» (10,2%) лишь на пятом месте, зато в отличие от Федре и Авиана он охотнее оперирует прилагательными класса «Неорганический мир» (10,9%, четвертое место). У Федре этот класс имеет очень маленький удельный вес (4,6%), у Авиана — несколько больше (8,2%). На третьем месте у Авиана, как и у Федре, класс «Ощущения и чувства» (15,8%), но Авиан к прилагательным этого класса обращается, как показывает сравнение удельного веса, все же охотнее, нежели Федр. В меньшей мере, нежели его римский предшественник, оперирует Авиан прилагательными класса «Воля и деятельность» (13,0%), приближаясь в этом к Бабрию. Наименьший удельный вес у всех трех поэтов имеет класс «Фауна. Флора. Религия и мифология», однако у Бабрия (3,1%) он несколько выше, чем у Федре (1,6%) и Авиана (1,0%). Класс «Жизнь, живой организм. Человек» занимает у Бабрия (7,7%) шестое, у Федре (7,4%) седьмое, а у Авиана (5,5%) восьмое место. Упомянем еще классы «Разум» и «Общество». Из всех трех баснописцев они, как и следовало ожидать, наиболее весомы у Федре (соответственно 9,3% и 10,6%; у Авиана — 7,0% и 9,3%; у Бабрия — 5,8% и 6,2%).

Более углубленный анализ прилагательных, т. е. анализ по разрядам, содействует выявлению совокупности свойственных каждому баснописцу оценок и характеристик, которыми они оперируют и которые придают художественному миру каждого поэта своеобразную и весьма колоритную окраску. Ниже мы приводим результаты анализа специфики имен прилагательных всех трех баснописцев. Особенно показательны они для самобытного греческого

баснописца Бабрия и его римского подражателя Авиана. Можно было бы ожидать, что в силу своей подражательности Авиан должен бы обнаруживать значительное сходство с Бабрием, данные же, полученные в результате анализа, говорят о довольно заметном своеобразии Авиана.

7. В восприятии Федра окружающий мир исполнен резких контрастов, и баснописец не находит для его обрисовки других красок, кроме «черной» (*niger, obscurus*) и «белой» (*albus, niveus*). В его мире контрасты встречаются на каждом шагу — «большое» (*magnus, immanis, vastus*) соседствует с «малым» (*parvus, exiguus, minutus*), «похожее» (*similis, par, conveniens*) с «разным» и «непохожим» (*diversus, varius, impar*), «хорошее» (*bonus, iotior, prior*) с «плохим» (*malus, improbus, pravus*), «дорогое» (*pretiosus*) с «дешевым» (*vilis*), «веселье» и «радость» (*laetus, hilaris, alacer*) сопровождаются в нем «печалью» и «горем» (*tristis, maerens, maestus*). В равной мере видит Федр в жизни «собственное», «частное» (*proprius, privatus*) и «чужое», «общее» (*alienus, communis*), «силу» (*fortis, firmus*) и «слабость» (*languidus, debilis*), «достойное» (*dignus*) и «недостойное» (*indignus*), «знатность» (*nobilis, sublimis*) и «незнатность» (*humilis*), «богатство», «изобилие» (*dives, locuples, copiosus*) и «бедность», «нехватку» (*pauper, expers*), «скупость» (*avidus*) и «щедрость» (*liberalis*), «дерзость» (*prosaх*) и «смирение» (*supplex*). Оценивая и характеризуюя мир, Федр стремится подчеркивать в большей мере «красивое» и «приятное» (*formosus, gratus, egregius, pulcher*), нежели «уродливое» и «безобразное» (*turpis, deformis, obscenus*), однако действительность заставляет, принуждает поэта констатировать, что в ней больше «глупости», «неразума» и «безумия» (*stultus, imprudens, demens*), нежели «ума» и «мудрости» (*sapiens, sophus, doctus*), «хитрости», «лживости», «обмана» (*dolosus, callidus, falsus, bilinguis*), нежели «бесхитростности» и «правдивости» (*verus, verax, simplex*), «злобы» и «жестокости» (*saevus, durus, crudelis*), нежели «ласковости» и «кротости» (*comis, quietus, placidus*). В мире Федра мало того, что связано с «гневом» (*iracundus, iratus*), что «ужасает» (*horridus, horrendus*), тем не менее баснописец видит в нем намного больше «трусости» (*timens, timidus, ignavus*), чем «храбрости» (*constans*). Вместо «храбрости» в жизни больше «дерзости» и «наглости» (*improbus, prosaх, petulans*), «бесстыдства», «постыдности» (*impudens,*

turpis) и «неблагодарности» (ingratus). Хотя Федр видит вокруг мало «опасного» (periculosus), хотя жизнь представляется ему в большей мере «безопасной» (tutus и securus — 11 раз), тем не менее «счастливых» у него нет, только «несчастные» (infelix, miser, tristis), все усилия которых исполнены «тщетности» (vanus, futilis, inanis).

Мир, каким его воспринимает, оценивает и характеризует Бабрий, — это «многокрасочный» (porphyrous, xanthos, chlōros, pyrrhos), «устремленный в прошлое» (heōlos, prōtos, palaios) и «тесно связанный с природой» (arouraios, syndendros, petraios, eḡmaios, potamios) несколько идиллический мир, «наполненный родственными связями» (patrōios, oikeios, mētrōios), где царят «богатство», «изобилие» и «роскошь» (plousios, panthoinos, dapsilēs, plērēs), где «общее» (koinos, koinōnos) в большей чести, чем «частное» и «собственное» (idios), и где очень редко встречается «алчность» и «жадность» (aplēstos). Мир Бабрия — это мир, в котором многократно подчеркивается «великолепие» и «красота» (kalos, lampros, euprepēs) и редко встречается «безобразное» (aischros), часто звучит «смех», царит «веселье» (geloios, hilaros, phaidros) и нет «грусти» и «печали»; мир, где «хорошее» (agathos, ekrrepēs, chrēstos) связано с «правдивостью» и «честностью» (alēthēs, euthys, haplous), которые превосходят намного существующий в мире «обман», «ложь», «коварство» и «хитрость» (poikilos, panourgos, hypoulos), где почти отсутствуют «вражда» и «ненависть» (dysnous, polemios) и царят «ласковость», «дружба», «любовь» (philos, praios, philallēlos); мир, в котором ценятся «неукротимость» и «свобода» (apeithēs, admēs, aphetos), где «физическая сила» (dynatos, arrēn, akmaios) сопровождается «храбростью», «смелостью» и «мужеством» (gennaios, tolmēeis, tlēmōn), которые противопоставляются «слабости» и «трусости» (asthenēs, tapeinos, deilos); мир, где «ум» (sophos, pinytos, epistēmōn) соседствует с «глупостью» (skaios, agnōmōn, mōros), намного превосходя ее, «счастье» (eumoiros, makarios) с «несчастьем» (talas, deilaios, dystychēs), «благочестивость» (eusebēs) с «безбожностью» (asebēs).

В свете специфической оценки и окраски Авиана его мир предстает миром, в котором подчеркиваются «множество» (multi, tantus, innumerus) и «большие величины» (magnus, immensus, ingens), противопоставляемые «малым» (parvus, brevis, exiguus), где есть четкие различия

между объектами (*dispar, discolor, diversus*); миром «настоящего» и «будущего» (*praesens, novus, futurus*), где нет состояния «покоя», а все находится в бурном и стремительном «движении» (*praeseps, insanus, rapidus*), где ценится не столько «физическая сила» и «храбрость» (*gravis, audax*), сколько «властность», «могущество», «величие» и «слава» (*imperiosus, magnus, insignis, nobilis*); миром, где четко определяется «знатность» или «незнатность» происхождения (*nobilis, debilis, humilis*), где царят «высокомерие» и «гордость» (*superbus, erectus, turgidus*), где нет «щедрости», а все частное и собственное связано с «жадностью» и «алчностью» (*proprius, avidus, cupidus*), где мало «радости» и «счастья» (*laetus, felix, ridiculus*), зато много «несчастий», «горя» и «печали» (*miser, infelix, tristis, funestus*), где все исполнено «тщетности» и «напрасности» (*vilis, inanis, vacuus. . .*); миром бурных аффектов и неумных страстей, в котором бушуют «несдержанность» и «неистовство» (*impatiens, rabidus, insanus. . .*), «свирепость» и «злоба», «безжалостность» и «жестокость», «гнев» и «ярость» (*trux, inmanis, cruentus, iratus*) и почти нет «кротости» и «ласковости» (*mitis, placidus*); миром, которому свойственны преимущественно «лживость», «обман», «хитрость» и «коварство» (*fallax, sollers, perfidus*) и где нет «правдивости» и «честности», а есть только «правдоподобие» (*credulus*); миром, исполненным «развязности», «наглости» и «дерзости» (*liber, audax, improbus*), «уродливости» и «завистливости» (*informis, deformis, invidus*), хотя в нем есть и такие ценности, как «мудрость», «знание», «умения» (*sapiens, doctus, callidus*).

8. Таков художественный мир Федра, Бабрия и Авиана. Индивидуальное мироощущение и мировосприятие баснописцев, вызвавшее столь глубокие различия между ними, обусловившее яркое своеобразие художественного мира каждого из них, обуславливает и своеобразие социально-психологической атмосферы<sup>11</sup> их басен. Рассмотрим и эту сторону художественного мира поэтов: как отражаются в их лексике межличностные отношения, эти самые простые из социальных отношений?

В басенном мире Федра царит покровительственное, милостивое и благосклонное отношение «высоких» и «сильных мира сего» к более «низким» и «слабым», о которых они заботятся, которым оказывают помощь, которых милуют и награждают. Несколько реже эти

субъекты просто существуют как хозяева, правители, цари, вожди и конкретные исторические личности как носители снесь и тщеславия, не проявляя при этом ни положительных, ни отрицательных эмоций по отношению к своим подданным. Наряду с этим, но в гораздо меньшей степени, существуют в мире и отношения вражды, коварства, несогласия среди равных и карающе-наказующие отношения со стороны сильных. Поклонение сильным, заискивание перед ними, почитание их, а также дружба, товарищество и любовь среди равных не очень выделяются в системе межличностных связей в баснях Федра, а нейтральное и отрицательное отношение к сильным сведено к минимуму.

Социально-психологическая атмосфера басенного мира Бабрия характеризуется в первую очередь идиллическими отношениями дружбы, любви, товарищества, доброты и согласия между людьми (на эти отношения приходится каждое пятое-четвертое слово из всего количества отобранных для анализа лексических единиц Бабрия). Но мир поэта не совсем бесконфликтен — соперничество, вражда и ложь также существуют в нем, хотя и в значительно меньшей мере. Что же касается отношений с позиции превосходства, то у Бабрия их намного меньше, чем у Федра, и отличаются они главным образом нейтральным характером — правители, вожди, цари, господа просто существуют, а покровительство и благосклонность с их стороны встречаются в мире греческого поэта еще в меньшей мере, нежели у Федра. Отрицательные отношения статусно неравных людей и отношения заискивания и почитания Бабрием не акцентируются, что также позволяет говорить о тенденции греческого баснописца описывать мир людей в несколько идиллических тонах.

Мир отношений Авиана, несмотря на подражание поэта Бабрию, несомненно отличается ярким своеобразием. В противоположность царственно-покровительственному миру Федра и идиллической дружбе, товариществу и равенству в мире Бабрия Авиан рисует картину соперничества, вражды и обмана среди равных, преклопения и заискивания перед сильными. Вместе с тем в этом гнетущем мире вражды и обмана сохраняются и отголоски идиллического мира Бабрия: наиболее излюбленные греческим баснописцем идиллические отношения дружбы,



любви, товарищества, доброты и согласия между людьми находятся у Авиана на третьем месте. Отношения с позиции превосходства носят в первую очередь негативный (карающе-наказующие отношения), потом нейтральный и лишь затем милостиво-покровительственный характер, а отрицательные и даже нейтральные отношения к сплывшим почти отсутствуют в мире Авиана.

Различия в социально-психологической атмосфере басен поэтов очевидны. Обусловлены они в первую очередь индивидуальным мировосприятием баснописцев и, как можно предположить с известной долей осторожности, также временными факторами, теми социальными сдвигами, которые происходили в Римской империи с I по V в. н. э.

9. До сих пор мы говорили о своеобразии художественного мира каждого из баснописцев, о яркой индивидуальности поэтов, о различиях между ними, вызванных своеобразными видением, пониманием и оценкой ими жизненной реальности. Но вместе с тем поэты, будучи представителями одного и того же жанра, басни и подчиняясь его законам и традиционным особенностям (традиционный круг тем, сюжетов, персонажей, образов и мотивов, моралей), воспроизводят в своем художественном мире те или иные стороны жизненной реальности приблизительно в равной мере, так что можно говорить о некотором общем пласте жизни, отразившемся в их баснях. Этот общий пласт действует возникновению определенной доли сходства между баснописцами. Некоторое сходство мы уже отмечали в составе наиболее частых образов, оценок и характеристик поэтов, имеется оно и в общей структуре семантических классов и во внутренней (разряды). Так, классы имен существительных III, IV, V относятся у всех трех баснописцев к числу четырех первых по величине удельного веса словоупотреблений, а VI, X, XI — к числу трех последних классов (только у Бабрия класс XI на восьмом месте, а на десятом — «Разум»). Пятое и шестое места у всех трех поэтов занимает класс IX, седьмое и восьмое — класс I, одинаковые ранги у Федра и Бабрия имеют классы IV, VI, IX, X, у Федра и Авиана — I, VI, VIII, X, XI, у Бабрия и Авиана — III, VI, X. Идентично ранжируются у Федра и Бабрия разряды класса IV, у всех трех баснописцев — разряды классов VIII, X, XI. В других классах разряды ранжируются, за некоторыми исключениями

ями, в большей или меньшей мере сходным образом. В структуре семантических классов и разрядов имен прилагательных между баснописцами также есть некоторые общие черты, например: одинаковые ранги имеют у Федра и Бабрия классы I, V, у Федра и Авиана — V, VI, IX, у Бабрия и Авиана — V; классы I, II, VIII относятся у всех трех баснописцев к числу четырех самых высоких по удельному весу словоупотреблений, а IV, V, VII — к числу четырех последних классов.

10. Проблема сходства между баснописцами и хотя бы приблизительной меры этого сходства представляет собой несомненный интерес, так как позволяет не только установить степень влияния особенностей жанра на творчество поэтов, но и содействует освещению проблемы соотношения басен Авиана с наследием Бабрия. Принято считать, что Авиан — подражатель Бабрия. Но в какой мере проявляются его подражательность и в какой — самостоятельность и своеобразие, которое, как показывает анализ, несомненно присуще баснописцу? Обусловливается ли сходство между ним и Бабрием только влиянием особенностей басенного жанра или же еще и зависимостью Авиана от его греческого предшественника?

Решению этих вопросов должен помочь сопоставительный анализ лексики Авиана и Бабрия с лексикой Федра — вполне самобытного поэта, художественная система которого глубоко противоположна художественной системе Бабрия<sup>12</sup>. Если бы сходство в лексическом составе языка этих двух столь различных поэтов, представителей двух противоположных направлений в жанре басни было несущественным, то можно было бы утверждать, что особенности басенного жанра не оказывают заметного влияния на сходство между Авианом и Бабрием. Если бы сходство между Федром и Бабрием оказалось больше, чем сходство между Авианом и Бабрием, то это объяснялось бы исключительно влиянием особенностей и законов басенного жанра, и в таком случае можно было бы говорить о том, что Авиану удалось преодолеть влияние своего предшественника и добиться большого своеобразия и самостоятельности.

Сопоставительный анализ лексики поэтов позволяет говорить о наличии сходства между Федром, Бабрием и Авианом и в составе существительных и в составе прилагательных, но установить с его помощью хотя бы при-

лизительно меру сходства или различия не представляется возможным. До сих пор мы могли сделать лишь осторожное заключение о том, что сходство между баснописцами в разработке системы имен существительных несколько более высокое, нежели в разработке системы имен прилагательных.

Уточнить эту меру сходства может сопоставление иерархических структур семантических классов в лексике трех поэтов путем ранжировки классов по величине удельного веса от большего к меньшему, так как они позволяют в определенной мере судить о творческой индивидуальности каждого поэта. Одинаковая последовательность классов в иерархических структурах поэтов свидетельствовала бы о полном тождестве пропорций разных сторон жизненной реальности, отразившихся в их баснях, обратная — о полной их противоположности. В нашем материале эти крайности не наблюдаются, связи между лексикой трех баснописцев более сложные, но свидетельствуют они о тенденции к довольно значительному сходству. Для более конкретного определения истинной меры сходства мы обратились к широко используемому в подобных целях коэффициенту ранговой корреляции Спирмена<sup>13</sup>, который показывает меру сходства двух ранговых последовательностей, принимая значение  $+1,000$  в случае их полного тождества, приблизительно  $0,000$  — при их независимости и  $-1,000$  — при полной их противоположности. Промежуточные значения показывают разную меру сходства или различия, в частности значения от  $\pm 0,700$  до  $\pm 1,000$  означают высокую и очень высокую степень корреляции.

Сопоставив иерархические структуры классов имен существительных Федра и Бабрия, Федра и Авиана, Бабрия и Авиана, мы получили следующие значения коэффициента (R) ранговой корреляции Спирмена: R (Федр, Бабрий) =  $+0,836$ ; R (Федр, Авиан) =  $+0,827$ ; R (Бабрий, Авиан) =  $+0,864$ . Сопоставление иерархий классов имен прилагательных позволило получить следующие значения коэффициента: R (Федр, Бабрий) =  $+0,717$ ; R (Федр, Авиан) =  $+0,834$ ; R (Бабрий, Авиан) =  $+0,834$ . Как видим, величины коэффициентов ранговой корреляции свидетельствуют о наличии довольно высокой степени сходства между иерархическими структурами классов и прилагательных и существительных. Для существитель-

ных характерно несколько большее сходство, чем для прилагательных.

Таким образом, влияние особенностей басенного жанра (или же еще каких-либо причин) на сходство между лексикой трех баснописцев весьма значительно. Однако поскольку коэффициент корреляции между иерархиями классов имен существительных Авиана и Бабрия все же несколько выше, чем два других и чем среднее значение всех трех коэффициентов, то можно говорить о самой большой степени сходства между ними, которое, очевидно, обусловлено не только влиянием особенностей басни, но и зависимостью Авиана от Бабрия. Если бы эта величина была ниже, чем  $R$  (Федр, Бабрий) и  $R$  (Федр, Авиан), то сходство между Авианом и Бабрием было бы трудно объяснять зависимостью римского баснописца от его предшественника, оно объяснялось бы только влиянием особенностей жанра басни.

Если бы сходство между Авианом и Бабрием объяснялось только зависимостью подражателя от его образца, то долю этой зависимости можно было бы определить, зная коэффициент корреляции, в процентах. Сделать это помогает коэффициент детерминации<sup>14</sup> (квадрат коэффициента корреляции), измеряющий ту долю в изменении зависимой переменной, которая обуславливается влиянием фактора. Зависимая переменная в нашем случае — структура классов Авиана, фактор — структура классов Бабрия. Коэффициент детерминации между структурами классов существительных баснописцев равен 0,75 и показывает, что Авиан примерно на 75,0% зависит от Бабрия. Коэффициент детерминации для прилагательных несколько меньше (0,69), следовательно, и зависимость Авиана от Бабрия здесь более низкая — примерно на 69,0%. Однако сходство между Авианом и Бабрием вызвано не только зависимостью первого от второго, но и общей для них спецификой басенного жанра, причем (как показывает сравнение с коэффициентом корреляции между структурами классов существительных у независимых друг от друга Федра и Бабрия) в первую очередь именно спецификой жанра. Если даже Федр и Бабрий оказываются по своим показателям близки друг другу, то следует отдать должное Авиану, сумевшему при всей своей зависимости от Бабрия обнаружить лишь не на-

много большее сходство с Бабрием в составе имен существительных.

Степень влияния особенностей басенного жанра на сходство между составами имен прилагательных поэтов несколько ниже, нежели в именах существительных; значит, и влияние специфики басни здесь несколько меньше. В силу этого Авиан сумел проявить здесь еще больше независимости: отталкиваясь от Бабрия, он приблизился к Федуру настолько, что сходство его прилагательных с прилагательными обоих баснописцев, как показывают коэффициенты корреляции, примерно одинаковое. Чем обусловлено это весьма интересное приближение Авиана к Федуру? Непосредственным влиянием Федура, басни которого Авиан хорошо знал? Языковыми традициями, под влиянием которых находились пишущие на одном и том же языке баснописцы? Или, может, влиянием эпической поэзии, обильно пользующейся эпитетами, потому что Авиан очень охотно обращается к Вергилию, заимствуя у него ряд выражений, словосочетаний и даже отдельные куски стихов — начала, концовки? Ответить однозначно на этот вопрос трудно, слишком мало для этого материала. Возможно, что он не остался бы без ответа, если бы методику анализа семантических полей лексики применить к нескольким поэтам другого жанра и к произведениям Вергилия.

11. Однако вернемся еще раз к проблеме сходства Авиана с Бабрием. Если быть объективным, то следует признать, что возможна еще и другая причина, которая могла бы сама по себе вызвать существенное сходство между поэтами, — это идентичность сюжетов басен. Если бы так было, то вскрытые анализом различия объяснялись бы исключительно тем, что не все басни Авиана имеют параллели среди сохранившихся стихотворных басен Бабрия, а вовсе не своеобразием римского баснописца. В этом случае следовало бы ожидать, что сходство между лексикой односюжетных басен поэтов резко возрастет, а различия или же почти совсем исчезнут, или же станут совсем незначительными, так что о своеобразии поэтического мира Авиана было бы трудно говорить.

Для того чтобы разрешить эту проблему, мы проанализировали при помощи того же метода, который был применен при анализе лексики всех басен, имена существительные и прилагательные только тех басен Бабрия и

Авиана, которые имеют один и тот же сюжет у обоих поэтов. Таких басен всего 25. У Авиана это басни 1—7, 13—21, 23, 31—37, 42; у Бабрия — 1, 6, 16, 18, 20, 30, 35—37, 44, 56, 64, 65, 88, 91, 100, 104, 109, 112, 115, 120, 123, 132, 139, 140<sup>15</sup>. Результаты анализа не показали увеличения сходства между баснописцами, наоборот, они позволяют говорить о некотором уменьшении его и об углублении различий. Приведем лишь некоторые результаты сопоставления имен существительных. Почти без изменений осталось у поэтов соотношение удельного веса класса «Фауна» — разница в удельном весе составляет 11,0%. Увеличилась до 4,9% разница в удельном весе класса «Разум», увеличилась и стала существенной разница между удельным весом классов «Жизнь, живой организм. Человек» (5,7%) и «Флора» (3,3%). Ярче демонстрирует углубление различий между поэтами сопоставление иерархических структур классов. У Авиана структура классов почти не изменилась, поменялись лишь местами классы «Фауна» и «Быт, вещи» за счет небольшого увеличения (менее 1%) удельного веса класса «Фауна». Класс «Разум» у Авиана остается на седьмом месте, у Бабрия же он передвинулся на последнее место; класс «Флора» поднялся у Бабрия на седьмое место, у Авиана он продолжает оставаться на последнем; класс «Общество» у Авиана на шестом, у Бабрия на восьмом месте. Величина коэффициента ранговой корреляции Спирмена составила, уменьшившись на 0,075, +0,789, зависимость Авиана от Бабрия упала на 13%. Все это позволяет уверенно говорить не об увеличении сходства, а об углублении различий между баснописцами в составе имен существительных.

В прилагательных имеется некоторая тенденция к увеличению сходства, однако не настолько значительная, чтобы говорить об уменьшении различий. На классы, существенно отличающиеся удельным весом, все еще приходится большая часть словоупотреблений и у Авиана (62,1%), и у Бабрия (61,8%). Корреляционный анализ также показывает лишь небольшое увеличение сходства, величина коэффициента ранговой корреляции Спирмена увеличилась по сравнению с предыдущей лишь на 0,016.

Анализ существительных и прилагательных односюжетных басен поэтов демонстрирует также тенденцию Авиана избегать свойственной Бабрию лексической кон-

кретности, обыденности, «заземленности». Римский баснописец с неизменным постоянством стремится к нейтральности, возвышенности, поэтичности, изысканности и даже выпренности. Его желание оттолкнуться от Бабрия заходит так далеко, что в односюжетных баснях он избегает даже тех слов Бабрия, к которым сам обращается довольно охотно в баснях на другие сюжеты. В итоге в целом ряде разрядов у баснописцев нет одинаковых существительных и прилагательных, которые бы встречались в сюжетно сходных баснях. Эти разряды состоят из соответствий, но встречающихся исключительно в разносюжетных баснях.

12. Итак, подводя итоги, можно сказать, что сопоставительный анализ семантических полей лексики поэтов позволяет проникнуть в структуру их художественного мира, вскрыть своеобразие поэтов и меру сходства между ними. Вместе с тем этот метод помогает разрешить и некоторые другие проблемы, например вопрос о социальной заостренности басен Авиана. Думается, что возможности метода могут быть и шире в зависимости от материала исследования.

<sup>1</sup> Подробнее о проблеме художественного мира см. в нашей статье «Художественный мир и частотный словарь поэтического произведения (на материале античной литературной басни)» (Известия АН СССР. ОЛЯ, 1978, № 4).

<sup>2</sup> Гей Н. К. Художественность литературы: Поэтика. Стилль. М., 1975, с. 77.

<sup>3</sup> Кожин В. В. Об изучении «художественной речи» — В кн.: Контекст. 1974. М., 1975, с. 249.

<sup>4</sup> Гей Н. К. Художественность литературы: Поэтика. Стилль, с. 15—16, 446; Кожин В. В. Об изучении «художественной речи», с. 274.

<sup>5</sup> Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. — В кн.: Структурная типология языков. М., 1966; *Он же*. О работе с частотным словарем языка поэта. — В кн.: III летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Тарту, 1968; *Он же*. О семантическом анализе поэтического текста. — Научная конференция. Проблемы лингвистической стилистики. Тезисы докладов. М., 1969; Цивьян Т. В. Материалы к поэтике Анны Ахматовой. — Уч. зап. Тартуского ун-та.

Груды по знаковым системам, III. Тарту, вып. 198, 1967; Минц З. Г., Аболдуева Л. А., Шишкина О. А. Частотный словарь [«Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла. — Там же; Хетсо Г. Лексика стихотворений Лермонтова. — Meddelelser, 1973, № 2, Universitet i Oslo, Slavisk-Baltisk Institut; Гаспаров Б. М., Гаспарова Э. М., Минц З. Г. Статистический подход к исследованию плана содер-

- жания художественного текста. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам, V. Тарту, вып. 284, 1971.
- <sup>6</sup> Thesaurus of English words and phrases by P. M. Roget. N. Y., 1936; *Dornseiff F.* Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen. Berlin, 1969. Мысль использовать статистику тезауруса для анализа басенного материала была нами предложена М. Л. Гаспаровым, которому мы приносим глубокую благодарность.
- <sup>7</sup> Классификационная схема для имен прилагательных (см. табл. 2) несколько изменена с целью более равномерного в количественном отношении распределения лексических единиц по семантическим классам.
- <sup>8</sup> Для работы были использованы следующие издания текстов баснописцев: *Phaedri fabularum Aesopiarum libri V.* Emendavit, adnotavit, supplevit Lucianus Mueller. Lipsiae, 1877; *Babrii fabulae Aesopaeae. Recognovit prolegomenis et indicibus instruxit O. Crusius.* Accedunt fabularum dactylicarum et iambicarum reliquiae. Ignatii et aliorum tetrasticha iambica recensita a C. F. Mueller. Lipsiae, 1897; *The fables of Avianus, ed. with prolegomena, critical appendix, commentary, excursus and index by R. Ellis.* Oxford, 1887.
- <sup>9</sup> *Гаспаров М. Л.* Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971, с. 168, 174.
- <sup>10</sup> *Гаспаров М. Л.* Античная литературная басня, с. 117, 227.
- <sup>11</sup> Анализ межличностных отношений в античной басне выполнен нами совместно с А. А. Кроником (Институт психологии АН СССР); проблема, методика и результаты этого анализа подробно изложены в статье: *Борецкий М. И., Кроник А. А.* Опыт анализа некоторых сторон социально-психологической атмосферы античной литературной басни (Федр, Бабрий, Авнан). — «Вестник древней истории», 1978, № 2.
- <sup>12</sup> *Гаспаров М. Л.* Античная литературная басня, с. 173—179.
- <sup>13</sup> Технику вычисления коэффициента ранговой корреляции Спирмена см.: *Корн Г., Корн Т.* Справочник по математике для научных работников и инженеров. М., 1974, с. 642. О применении метода ранговой корреляции Спирмена в исторических исследованиях см.: *Миронов Б. П., Степанов З. В.* Историк и математика (Математические методы в историческом исследовании). Л., 1975, с. 134.
- <sup>14</sup> *Головин Б. Н.* Язык и статистика. М., 1971, с. 166; *Миронов Б. П., Степанов З. В.* Историк и математика, с. 145—146.
- <sup>15</sup> Нумерация басен поэтов дается по изданиям текстов: *The fables of Avianus, ed. with prolegomena, critical appendix, commentary, excursus and index by R. Ellis.* Oxford, 1887; *Babrii fabulae Aesopaeae. Recognovit prolegomenis et indicibus instruxit O. Crusius.* Lipsiae, 1897.



## СОДЕРЖАНИЕ

От редактора

3

Образ античности  
в западноевропейской культуре XX в.  
Некоторые замечания.

*С. С. Аверинцев*

5

Классическая греческая философия  
как явление  
историко-литературного ряда.

*С. С. Аверинцев*

41

Об изучении художественной формы  
платоновских диалогов.

*Т. А. Миллер*

82

Сюжетосложение  
греческой трагедии.

*М. Л. Гаспаров*

126

Художественный мир басен  
Федра, Бабрия и Авиана.

*М. И. Борецкий*

167

50

1 р. 20 к.